



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JÔNATAS BRENO SILVA SANTOS

PERTO DO FIM:
OS DESFECHOS DOS PERSONAGENS GAYS NO CINEMA BRASILEIRO

São Cristóvão-SE

2019

JÔNATAS BRENO SILVA SANTOS

**PERTO DO FIM:
OS DESFECHOS DOS PERSONAGENS GAYS NO CINEMA BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe – UFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Barreto Malta.

São Cristóvão-SE

2019

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Santos, Jônatas Breno Silva
S237p Perto do fim : os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro
/ Jônatas Breno Silva Santos ; orientadora Renata Barreto Malta. – São
Cristóvão, SE, 2019.
118 f. : il.

Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de
Sergipe, 2019.

1. Comunicação de massa. 2. Cinema brasileiro. 3. Homossexuais no
cinema. 4. Homossexuais masculinos - Identidade. I. Malta, Renata
Barreto, orient. III. Título.

CDU 659.3:791.233:613.885



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Universidade Federal de Sergipe
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

ATA DE SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO-UFS

Título do trabalho: "Perto do fim: os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro."

Aluno: JONATAS BRENO SILVA SANTOS

Data da defesa: 30/08/2019

Às 13:00 (treze horas) do dia 30 do mês de agosto de 2019, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe realizou a Defesa de Dissertação do discente **JONATAS BRENO SILVA SANTOS** denominada "Perto do fim: os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro", orientado pela profa Renata Barreto Malta, conforme o que estabelece a Resolução 60/2014/CONEPE/UFS, que regula o funcionamento do PPGCOM/UFS. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores RAQUEL MARQUES CARRIÇO FERREIRA (PPGCOM-UFS) presidente, GREICE SCHNEIDER - avaliadora interna (PPGCOM-UFS) e ALBERTO DA SILVA - avaliador externo (PARIS VIII). A sessão solene de Defesa ocorreu no Auditório do DCOS. Após o discente proceder à apresentação da dissertação, a banca fez os questionamentos e comentários referentes ao trabalho, os quais foram respondidos pelo discente. Ao final, a banca reuniu-se reservadamente e considerou o discente **JONATAS BRENO SILVA SANTOS** APROVADO no Curso de Mestrado em Comunicação da UFS.

Cidade Universitária "Prof. José Aloísio de Campos", 30 de agosto de 2019

Profa Dra RAQUEL MARQUES CARRIÇO FERREIRA - presidente (PPGCOM-UFS)

Profa Dra GREICE SCHNEIDER - avaliador interno (PPGCOM-UFS)

Prof. Dr. ALBERTO DA SILVA - avaliador externo (PARIS VIII)

Dedico essa dissertação a minha avó, Maria do Carmo (*in memoriam*), a qual me deu uma criação maravilhosa e cheia de incentivo aos estudos. Esse trabalho é resultado de todo o seu amor, fé e esforço.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Mércia, por ser tão amiga e respeitosa, também pelo seu carinho e generosidade, sem os quais eu não seria o mesmo.

Agradeço à minha tia Macira, por ter se tornado meu “lugar seguro”, me ajudando nos momentos mais difíceis.

Agradeço às minhas irmãs Adila e Alicia, pois mesmo não sendo um irmão presente, continuam a me amar e apoiar.

Agradeço à minha irmã do coração Maria Gabriela, por todas as conversas em momentos de crise, pela cumplicidade, por sempre acreditar em mim e ser alguém com quem sempre posso contar.

A toda minha família, amigos e amigas, por cada afago, palavra de conforto ou abraço recebido ao longo do caminho.

À minha orientadora Renata Malta, por ter me apresentado aos Estudos Culturais e me ensinado tanto, por acreditar desde sempre nessa pesquisa e pelas orientações tão ricas e agradáveis.

Ao programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM, por ser receptivo em acolher um tema tão desafiador, também por todo o aprendizado ao longo dos dois anos de curso.

A todos os professores e professoras que passaram por mim e me fizeram aquilo que sou hoje.

Aos colegas de graduação, Aldo, Edlaine e Marlon, por serem pessoas excepcionais, companheiras e amigas, em um meio nem sempre fácil e tão hostil.

Aos colegas do mestrado, em especial, Sol, Diogo e Marcílio, que tornaram essa experiência mais leve, com momentos de amizade e diversão, também por não se permitirem sucumbir ao meio acadêmico.

A FAPITEC/CAPES, pela bolsa investida nessa pesquisa, sem a qual o caminho seria bem mais árduo e conflituoso.

A Igor Henrique, por ter trilhado essa trajetória junto comigo – e tantas outras na vida – sendo companheiro, amável, dedicado, e por me fazer acreditar a todo momento em dias melhores e finais felizes.

“Não aceito mais as coisas que não posso mudar, estou mudando as coisas que não posso aceitar” – Angela Davis.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar os desfechos dos personagens homossexuais masculinos nos filmes nacionais, de modo a verificar que destinos lhes são conferidos nas narrativas ao longo da trajetória do cinema brasileiro. Assim, a partir da pesquisa empreendida por Moreno (2002) no seu livro “A personagem homossexual no cinema brasileiro” e uma etapa de coleta própria dos dados, foi realizada uma Análise de Conteúdo de um *corpus* representativo de 61 filmes brasileiros, situados entre 1923 e 2017. Logo, trata-se de uma investigação longitudinal, de caráter quanti-qualitativo, que à luz de teorias dos campos dos Estudos Culturais, Estudos de Gênero e Teoria *Queer*, traz o esforço de analisar o objeto comunicacional em questão e propiciar uma discussão social pertinente em torno dele. Em vista disso, compomos um panorama acerca dos desfechos conferidos aos personagens gays nas narrativas cinematográficas brasileiras, descortinando e problematizando o tratamento final que tem sido dado a essas identidades no cinema nacional.

Palavras-chave: Identidade; Representação; Personagens gays; Desfechos narrativos; Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

This research aims to analyze the narrative outcomes of male homosexual characters in national films, in order to verify which destinations are conferred on them in the narratives along the trajectory of Brazilian cinema. Thus, based on the research undertaken by Moreno (2002) in his book “A personagem homossexual no cinema brasileiro” and a step of own data collection, a Content Analysis was applied in a representative corpus of 61 Brazilian films, located between 1923 and 2017. Therefore, it is a longitudinal investigation of a quantitative and qualitative characteristic, theoretically based on the fields of Cultural Studies, Gender Studies and Queer Theory, that brings the effort to analyze this communicational object and provide a pertinent social discussion regarding the theme. Thus, we compose an overview of the outcomes given to gay characters in Brazilian film narratives, unveiling and problematizing the final treatment that has been given to these identities in the national cinema.

Palavras-chave: Identity; Representation; Gay characters; Narrative outcomes; Brazilian Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Palavras de maior frequência na descrição dos desfechos analisados	68
Figura 2 – Função narrativa dos personagens	70
Figura 3 – Gêneros cinematográficos do corpus analisado	71
Figura 4 – Gêneros cinematográficos, filmes lançados em 2018	73
Figura 5 – Desfechos narrativos dos personagens gays no cinema brasileiro.....	75
Figura 6 – Tipos de desfechos	76
Figura 7 – Os personagens enfrentam seus agressores e assumem que estão juntos	77
Figura 8 – Cena final de "Corpo Elétrico" (2017).....	79
Figura 9 – “Fininha” em sua última aparição em tela	83
Figura 10 – Os personagens se casam ao final da narrativa	84
Figura 11 – No final o personagem aparece detido em uma delegacia	89
Figura 12 – Miguel Arcanjo conversa com Maura sobre a morte de João	93
Figura 13 – Otávio se desespera quando descobre a verdade sobre Gil.....	95
Figura 14 – Os personagens se consolam ao final da narrativa.....	97
Figura 15 – Francisco reencontra Thomás na Rússia.....	98
Figura 16 – Ayrton confronta Donato após anos sem vê-lo	102

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Pesquisa a partir de Moreno (2002)	60
Quadro 2 – Pesquisa posterior a Moreno (2002).....	61
Quadro 3 – Resultados empíricos	62

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

AIDS	<i>Acquired Immunodeficiency Syndrome</i>
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
APA	<i>American Psychiatric Association</i>
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
FAPITEC	Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe
GGB	Grupo Gay da Bahia
GRI	<i>Gay Related Immodeficiency</i>
HIV	<i>Human Immunodeficiency Virus</i>
IRAMUTEQ	<i>Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires</i>
LGBTQ	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, <i>Queers</i>
MAM	Museu de Arte Moderna
SESC	Serviço Social do Comércio
UNIFESP	Universidade Federal de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A HOMOSSEXUALIDADE MASCULINA E SUAS PRINCIPAIS IMBRICAÇÕES	
	13	
2.1	A EVOLUÇÃO DA “HOMOSSEXUALIDADE”: A INVENÇÃO DO HOMOSSEXUAL	13
2.2	DESEJO HOMOSSEXUAL, MASCULINIDADES, DOMINAÇÃO MASCULINA E HOMOFOBIA	19
2.3	REVOLUÇÃO HOMOSSEXUAL, MOVIMENTOS SOCIAIS DE 60 E ESTUDOS GAYS23	
2.4	EPISÓDIO DA AIDS E PATOLOGIZAÇÃO DAS IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS	26
2.5	AS DISCUSSÕES DE GÊNERO E O PENSAMENTO QUEER: NOVAS MOLDURAS ACERCA DA SEXUALIDADE	31
3	A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NO CINEMA BRASILEIRO..	35
3.1	IDENTIDADE, REPRESENTAÇÃO E CINEMA.....	35
3.2	APROFUNDANDO O DEBATE ACERCA DO ESTEREÓTIPO	39
3.3	O HOMOSSEXUAL MASCULINO NO CINEMA BRASILEIRO.....	42
4	PESQUISA EMPÍRICA: O OBJETO EM FOCO	51
4.1	NARRATIVA, PERSONAGEM E DESFECHO	51
4.2	PERCURSO METODOLÓGICO	56
4.3	CORPUS	58
4.4	OS DESFECHOS DOS PERSONAGENS GAYS NO CINEMA BRASILEIRO	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	107
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	113

1 INTRODUÇÃO

Motivados pelo interesse particular de investigar a representação dos personagens homossexuais masculinos nos filmes produzidos no Brasil e, mais especificamente, compreender como estes personagens têm sido tratados no final de suas tramas, este estudo começa a ganhar forma. A partir de uma observação não científica, partimos da premissa de que o clichê narrativo do “final feliz”, frequente em alguns gêneros cinematográficos, é escasso para aqueles cuja orientação sexual se difere da normativa. Logo, o objetivo da presente pesquisa é analisar os desfechos dos personagens gays nos filmes nacionais, de modo a verificar quais destinos lhes são conferidos no cinema brasileiro.

Optamos por considerar apenas os personagens homossexuais masculinos, por entendermos que, embora outras representações importem, elas preveem discussões e problematizações próprias que fogem do escopo deste trabalho. Para além disso, sentimos a necessidade de um *corpus* abrangente para descortinar o problema de pesquisa em questão, por esse motivo, optamos por incluir se não invariavelmente todos os filmes brasileiros (longas-metragens) que trazem representações de personagens gays, pelo menos abarcar a grande maioria deles.

Para essa trajetória empírica, a principal base metodológica é a Análise de Conteúdo, caracterizando-se como uma pesquisa quantitativa com um movimento de interpretação qualitativa. Nela, pelo menos duas fases de investigação foram necessárias: a primeira, a partir da obra “A personagem homossexual no cinema brasileiro¹” (Moreno, 2002), a segunda a partir de uma etapa de coleta própria dos dados. Trata-se de uma pesquisa de caráter inovador e longitudinal, onde será investigado um período de mais de 70 anos do cinema brasileiro.

Nessa conjuntura, será necessário não somente analisar o objeto comunicacional, mas também trazer uma discussão social pertinente em torno dele. Para tanto, baseamo-nos em contribuições dos Estudos Culturais, Estudos de Gênero e Teoria *Queer*, para aproximar o objeto de um aporte teórico conveniente e uma necessária problematização acerca das identidades e representações. Anterior a isto, pretendemos perpassar alguns eixos que compreendemos como basilares para adentrar especificamente ao objeto proposto por esta dissertação.

¹ No que concerne à obra, notamos algumas incongruências na categorização dos personagens, fichas técnicas e sinopses dos filmes. Porém, entendemos que se trata de um importante estudo na área do cinema relacionado a temática homossexual, tanto pelo ineditismo quanto pelo seu caráter historiográfico/documental, contemplando um período e corpus abrangente de filmes, sendo indispensável a este estudo.

Em primeiro lugar, contaremos com um capítulo introdutório intitulado “**A homossexualidade masculina e suas principais imbricações**”, no qual discutimos a orientação homossexual desde seu surgimento enquanto categoria até seu percurso em sociedade. Dessa maneira, perpassamos alguns episódios importantes, entre eles: os movimentos sociais dos anos 60; o surgimento dos estudos gays e lésbicos; a epidemia da Aids; até finalmente adentrarmos às recentes discussões sobre gênero e teoria *queer* e os modos como estas nos ajudam a pensar atualmente a sexualidade. Isto posto, tal capítulo justifica-se pela intrínseca dimensão sociocultural da temática. Assim, de maneira a ilustrar as teorias trazidas, propomos um breve diálogo com alguns filmes do *corpus*, porém não é nossa intenção antecipar as suas análises.

O segundo capítulo intitulado “**A representação do personagem gay no Cinema Brasileiro**”, pretende discutir o homossexual masculino no cinema nacional e seu contexto socio-histórico. Entendemos que este início servirá para responder as primeiras questões que o objeto nos impõe, funcionando como um panorama geral necessário. A intenção é que, ao final dessa etapa teórica, tenhamos construído um terreno fortuito que nos auxilie na trajetória empírica e que, mesmo de forma não central, já tenhamos apresentado o objeto deste estudo.

No terceiro capítulo da dissertação trazemos a pesquisa empírica como cerne da discussão. Nele, iniciamos com contribuições das teorias narrativas do cinema, para entender a narrativa como estrutura, tratando de conceitos pertinentes para melhor delinear o objeto de pesquisa: os desfechos. Logo, não escaparão aspectos pontuais no que tangem à narrativa, como: personagem, conflito narrativo e a própria noção de desfecho. Em seguida, passamos ao eixo metodológico do trabalho, no qual é apresentado o método utilizado; os procedimentos realizados para a coleta dos dados e a composição do *corpus* da pesquisa; a pré-análise; a elaboração de categorias e a quantificação dos dados.

Finalmente, no último tópico do referido capítulo, “**Os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro**”, apresentaremos a análise qualitativa desses resultados. Trazendo algumas das teorias supracitadas, faremos um movimento que irá relacionar os resultados obtidos durante a pesquisa quantitativa a uma discussão social que buscará extrair significados para além da mera quantificação. Assim, nesta que será a parte mais significativa do trabalho, faremos o movimento de problematizar várias das questões percebidas na fase inicial da pesquisa, de modo a melhor responder que desfechos são conferidos aos personagens gays no cinema brasileiro.

CAPÍTULO 1

2 A HOMOSSEXUALIDADE MASCULINA E SUAS PRINCIPAIS IMBRICAÇÕES

Foucault (1988) argumenta que “o homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa (p. 43)”. Weeks (2000) é mais radical ao afirmar que antes do referido século o conceito de “homossexualidade” existia, mas a figura do “homossexual” não. É a partir dessas percepções que surge o interesse em redigir este capítulo. Nele, haverá o esforço de dirigir um olhar para a maneira como a homossexualidade masculina foi construída ao longo do tempo, uma vez percebido que o conceito nem sempre existiu, e que, uma vez existindo, passou por várias reconfigurações até chegar à maneira que conhecemos. Neste movimento, propomos uma primeira aproximação com o nosso objeto de análise, buscando extrair deste, formas de ilustrar nossas discussões teóricas.

Temos a intenção também de discorrer sobre os principais desdobramentos, as várias reivindicações que o trato da temática nos solicita ao longo do caminho. Logo, consideraremos desde as suas primeiras manifestações em sociedade – quando a orientação sexual sequer tinha uma categoria definidora – passando pela “invenção” do sujeito homossexual, os problemas que se originam a partir dessa categorização e episódios importantes para as identidades homossexuais. Desse modo, trazendo uma abordagem culturalista, faremos um levantamento que intenciona abarcar sujeitos múltiplos, desviantes e marginalizados que se situam no entremeio dos territórios de corpo, sexualidade e gênero.

2.1 A EVOLUÇÃO DA “HOMOSSEXUALIDADE”: A INVENÇÃO DO HOMOSSEXUAL

Dizer que a homossexualidade é um fenômeno sempre existente em sociedade pode significar um certo simplismo histórico. Contudo, o mais importante é observar aquilo que não está posto. De fato, a homossexualidade sempre existiu, em todos os tipos de sociedade, em todas as épocas, em certa medida, sendo aceita ou rejeitada, em decorrência dos costumes e repertório cultural de cada contexto social. Entretanto, é apenas a partir do século XIX nas sociedades ocidentais industrializadas que se cria uma categoria homossexual que vai distinguir esse sujeito e atribuir-lhe uma identidade (WEEKS, 2000).

O século XIX e XX foram, sobretudo, responsáveis por trazer uma noção de multiplicação sexual e uma dispersão de sexualidades. Todavia, à medida que traziam uma heterogeneidade sexual, concomitantemente a esse movimento, havia o reforço de normas traduzidas em um estabelecimento de múltiplas “perversões” que iriam marcar diversas identidades dissidentes. A homossexualidade aparece como uma das configurações da sexualidade, aquele que antes não ousava se nomear – o homossexual – agora tem uma conotação, transferida de outro termo, o sodomita, para o seu interior. O sodomita antes era visto como um reincidente, o homossexual agora é visto como uma espécie (FOUCAULT, 1988).

A sodomia era considerada, de modo geral, um ato que envolvia contatos sexuais entre homens, homens e animais, homens e mulheres, de maneira a desafiar os fins de reprodução. A prática era proibitiva por razões religiosas, sendo ocasionalmente chamada de “pecado mudo” ou “vício abominável” sobre a qual não se devia falar. Para a igreja, a sodomia se definia como a relação entre dois machos e duas fêmeas, contudo, havia a percepção de que nem por isso todas as práticas homoafetivas deveriam ser consideradas criminosas. Para que a infração existisse, era necessário que houvesse o coito, que, por sua vez, diferenciava o ato sodomita da simples luxúria (BADINTER, 1993).

No entanto, Foucault (1988) aponta que, durante a história da sexualidade, apareciam classificados hierarquicamente na lista dos crimes e pecados graves: o estupro, o adultério, o rapto, o incesto espiritual ou carnal, e, por conseguinte, a sodomia ou “carícia” mútua. A partir do século XVII a sodomia se torna um crime cada vez mais mundano, o próprio léxico muda, utiliza-se cada vez menos o termo original, que fazia referência bíblica, e em seu lugar usa-se cada vez mais a palavra pederastia, que possui uma origem mais filosófica. É nesse momento que existe uma inversão de sentidos, a aproximação dos termos faz com que toda carga semântica anterior que conotava pecado e crime seja associada às relações pederastas.

Ainda que não tenhamos observado a sodomia como tema presente nas narrativas cinematográficas brasileiras, entendemos que os comportamentos homossexuais desviantes, subversivos, historicamente e socialmente estão envolvidos à temática em um contexto mais amplo/geral. Especificamente sobre o incesto carnal, encontramos representações contrastantes. No filme “Teus Olhos Meus” (Caio Sóh, 2011), Otávio (Remo Rocha) sente o peso da culpa ao se deparar com a constatação de que se relacionava com um filho ao qual nem sabia da existência, em “A festa da menina morta” (Matheus Nachtergaele, 2008), Santinho (Daniel de Oliveira), após a morte da mãe, se relaciona com o pai, sendo o incesto

tratado por ambas as partes com naturalidade, sem todo o peso do pecado atribuído a essas relações.

De fato, as atividades homossexuais entre homens ocorriam e sempre existiram, algumas eram tanto aceitas como reconhecidas socialmente, a exemplo das relações de pederastia que remontam a Antiga Grécia. Nelas, geralmente estavam envolvidos um adulto ativo e um adolescente passivo, representadas pelas emblemáticas figuras do professor e do pupilo, no qual o primeiro iniciava o outro, introduzindo-o na prática sexual, na vida social e militar. Nesse contexto, frequentemente o adulto masculino também mantinha relações sexuais com mulheres, já o adolescente, contanto que aderisse a um papel ativo na vida adulta, não sofria nenhum estigma, perda de status ou inferiorização da virilidade. Por sua vez, aqueles que ao atingir a idade adulta mantinham o papel passivo, eram maltratados e estigmatizados (WEEKS, 2000).

Em alguns filmes do *corpus*, como “Estranho triângulo” (Pedro Camargo, 1969) e “André, a cara e a coragem” (Xavier de Oliveira, 1971), há personagens que se relacionam, durante a vida adulta, com mulheres e homens. Dentro do enredo, esses indivíduos buscam justificar o envolvimento com outros homens pelo interesse financeiro, alegam também desempenhar com eles apenas um papel ativo durante o sexo. Tais justificativas se dão no intuito de legitimá-los como homens viris e másculos, mantendo-lhes “intacta” a heterossexualidade. Sem embargo, a ligação entre o desempenho sexual passivo e a efeminação foi bastante reforçada pela medicina na transição entre o século XIX e XX, pois nos homossexuais passivos se encontrariam peculiaridades anatômicas que assemelharia seus corpos aos femininos (FERNANDES, 2013)

De todo modo, embora o padrão de comportamento trazido parágrafos acima se associe diretamente ao modelo antigo grego, ele vigora até o século XX em alguns países mediterrâneos e subculturas das sociedades ocidentais. Tudo isso resulta pensar que a homossexualidade seria, antes de qualquer coisa, uma forma fundamental da sexualidade, que se exprime em todas as culturas (BADINTER, 1993).

Retomando um ponto de discussão anterior, temos que todas as transferências de sentido entre termos para designar o homossexual tornam complexa a intrincada linha que separa ou relaciona sodomia e pederastia à homossexualidade, de maneira que todos esses conceitos se banalizam. Em decorrência disto, a prática homossexual se torna simples delito, regulado pelos discursos médicos e jurídicos, e, seja qual fosse a perspectiva tomada, a homossexualidade nunca era definida como uma categoria, sendo percebida como um desvio passageiro, uma desordem da natureza, nada além disso (BADINTER, 1993).

Contudo, em dado momento da história, o sodomita que era antes visto como a aberração temporária cede espaço à figura do homossexual que passa a se caracterizar como um tipo particular. Com o advento de novas acepções – “homossexual”, “invertido”, “terceiro sexo” – para definir aqueles que se interessavam pelo mesmo sexo. O surgimento do “homossexual” será a gênese do problema, de uma intolerância que vai perdurar até os dias atuais. Weeks (2000) aponta que não somente a categoria “homossexual” tenha sido inventada, mas que a “heterossexual” tenha surgido depois para lhe fazer um contraponto.

Desse modo, é significativo que uma definição de “heterossexualidade” como sendo a norma só tenha ocorrido após a tentativa de definir a homossexualidade, dito isso, a forma “desviante”, “anormal” da sexualidade. Entretanto, não é surpreendente que este fenômeno tenha ocorrido, não é frequente o hábito de explicar a “norma”; aquilo que é tido como normativo em sociedade parece entrar em um “invólucro de verdade”, de modo que não é passível de justificação.

Ainda sobre a origem das categorias, os dois termos - homossexualidade e heterossexualidade - foram criados pela mesma pessoa, em uma mesma época, o nome dele é Karl Kertbeny, um escritor austro-húngaro que lhes fez alusão publicamente pela primeira vez em 1869. O contexto em que essas novas palavras surgem é importante, Kertbeny solicitava ao ministro de justiça alemão que abolisse uma antiga lei contra as práticas homossexuais. Dessa maneira, colocava-se na agenda política da Alemanha a questão da reforma sexual, especialmente a revogação dessa legislação anti-sodomita que condenava vários homossexuais (BADINTER, 1993). Aquilo que os reformadores sexuais da época buscavam era uma nova percepção das relações homoafetivas, longe do estigma da sodomia, que não era percebida como uma atividade particular, mas sim como um ato de natureza pecadora. Portanto, os ativistas a frente dessa pauta política reivindicavam uma abolição da associação da figura do homossexual em relação a essas atividades sodomitas que ganharam contornos tão negativos ao longo do tempo. Assim, o esforço era para garantir que a homossexualidade fosse lida como uma marca distintiva de um tipo de indivíduo (WEEKS, 2000).

Todavia, mesmo os avanços dessas reivindicações políticas não foram suficientes para que não houvesse um retrocesso no pensamento vinculado ao indivíduo homossexual. A homossexualidade não passa a significar uma variante positiva da normalidade como pretendia Karl Kertbeny e sim é incorporada a um discurso médico-moral que irá atribuir aos seus comportamentos sexuais estigmas que se perpetuam por grande parte da história humana (WEEKS, 2000).

Gradualmente em sociedade se concebe à homossexualidade como uma patologia, os indivíduos homossexuais são tratados como “invertidos sexuais”, sua sexualidade é colocada no quadro dos “desvios sexuais”. Em vista disso, no fim do século XIX, o homem só é considerado como sadio ou normal uma vez que reafirmasse veementemente a sua identidade sexual. É nesse contexto de tanta atenção dada aos “anormais” que se constrói a normalidade da heterossexualidade. Portanto, a sexualidade masculina “normal” provém do envolvimento natural com um sexo oposto. O conceito de “heterossexualidade” passa a ser utilizado para descrever esse caráter normal da sexualidade, evidenciando uma coerência sexual que promove uma inteligibilidade entre sexo, gênero e orientação sexual (BADINTER, 1993).

Foucault (1998) aponta que a intervenção da Igreja na sexualidade e seu repúdio às “fraudes sexuais” que constituíam uma ameaça à procriação, perdem nos últimos dois séculos muito da sua força. Contudo, a medicina se introduz como um grande mecanismo de controle dos prazeres, de forma a inventar uma patologia orgânica, funcional ou mental como resposta às práticas sexuais tidas como incompletas ou desviantes. Assim, a medicina se alia à Igreja nesse processo para reafirmar um discurso que essa outra havia pregado insistentemente ao longo da história, mas que da sua parte já apresentava sinais de cansaço. Dessa maneira, o discurso médico não somente não isenta o homossexual de julgamentos morais, mas, pelo contrário, atribui-lhe perversões e desvios sexuais que demonizam cada vez mais a sua figura, tornando o discurso que versa sobre ele cada vez mais ambíguo, pecaminoso e tendencioso.

Dessa forma, não há uma diferenciação dos trejeitos ou das performances de um caráter patológico, há uma visão consensual de estigmatizar homens efeminados por notá-los como “incapazes” de reproduzir. O indivíduo homossexual perturba o Estado, a Igreja, a nação, torna-se catastrófico pela sua própria existência, uma vez que é “um traidor da causa masculina”, pois apesar de serem homens, desejam outros homens, negando o privilégio da “honorabilidade masculina” (BADINTER, 1993). Esse estigma marca o cinema nacional, como no filme “Navalha na carne” (Neville d'Almeida, 1997) que, por conta do seu comportamento desviante, Veludo (Carlos Loffler) é constantemente alvo de ofensas advindas de Vado (Jorge Perugorria) e Neusa Suely (Vera Fischer). Tais personagens deboçam do vestuário e do gestual de Veludo, que são percebidos por estes como demasiadamente afeminados.

Consequentemente aos avanços da discussão médica em torno dessa orientação sexual, surge no século XX uma hipótese essencialista de que a homossexualidade é determinada biologicamente, porém essa suposição não traz um reforço positivo, ocasiona que todo tipo de experimento, tentativas hormonais e cirúrgicas sejam realizadas numa tentativa de reversão

sexual para “transformar” homossexuais e lésbicas em indivíduos heterossexuais (BADINTER, 1993). Dessa maneira, não se tira o homossexual da sua prisão, muito do olhar que lhe é direcionado nesse período ainda o percebe como doente e desviante.

Essa visão essencialista não se restringe ao século passado, mesmo atualmente há esforços que buscam bases em um determinismo biológico para justificar a sexualidade humana e, mais especificamente, a homossexualidade. A exemplo de pesquisas desenvolvidas em 2017, no estado norte-americano de Illinois, que buscaram trazer para a comunidade científica uma associação da herança genética à orientação sexual. Nelas, pesquisadores da *NorthShore University*, em Evanston, realizaram experimentos com 2.308 homens, entre eles homossexuais e heterossexuais. Ao final do estudo, os pesquisadores conseguiram identificar dois genes supostamente relacionados à homossexualidade. A esse respeito, Carvalho e Barros (1996 apud Trevisan, 2018) apontam que:

Em 1955, uma veterinária brasileira apresentou um estudo concluindo que grávidas ansiosas geravam filhos menos viris, podendo o estresse materno provocar a homossexualidade nos bebês. A pesquisadora injetou em ratos uma droga que produzia ansiedade e notou que eles demoravam mais para acasalar e ejacular do que os ratos não injetados. Graças a esse ‘prejuízo hormonal e bioquímico de masculinização’, ela sugeria que existiu uma ‘base neural’ para o comportamento homossexual (p. 30).

É muito conveniente que, dentre milhares de pesquisas realizadas e genomas investigados, tanto em nível internacional quanto nacional, somente genes que hipoteticamente identificam a homossexualidade fossem encontrados e nenhum que se refira à heterossexualidade. Isso reforça que mesmo no século atual a homossexualidade ainda se encontra sob a ótica científico-patologizante. Não obstante, em momento oportuno, se abrirá um tópico de discussão para tratar melhor desse discurso e da medicalização do indivíduo homossexual.

Concluimos parcialmente afirmando que, desde o século XVIII até os dias atuais, ocorre uma transformação na vida familiar e uma marcada distinção de atribuições de papéis sociais e sexuais masculinos que estigmatizam aqueles que não se adequam a eles. Logo, a identidade homossexual, tal como foi construída, é uma produção do ato de classificação social, cuja principal intenção era exercer regulação e controle, assim, nomeá-la significou também aprisioná-la. É importante pontuar que a regulação social sempre impõe um controle a tipos pré-existentes e já inscritos culturalmente. Portanto, a noção trazida aqui não pretende aludir que a figura do homossexual não existisse antes, houve até aqui um esforço de provar o contrário. O que se intenciona, a partir de agora, é mostrar que por meio dessas marcações se

atribui “posições de sujeito” que impactam diretamente nos papéis/expectativas sociais, no desejo e nas relações de poder existentes em sociedade.

2.2 DESEJO HOMOSSEXUAL, MASCULINIDADES, DOMINAÇÃO MASCULINA E HOMOFOBIA

Hocquenghem, Preciado e Schérer (2009) apontam que o desejo homossexual propriamente dito não é o problema e sim o medo que se tem relacionado à homossexualidade. Não obstante, o próprio conceito “desejo homossexual” torna-se objeto de problematização, pois não há uma subdivisão do desejo entre homossexualidade e heterossexualidade. Não há em sentido próprio, nem desejo homossexual nem desejo heterossexual, o desejo é, desde o princípio, apenas desejo. De outro modo, o desejo homossexual como o heterossexual é um recorte arbitrário de um fluxo ininterrupto e polivalente (HOCQUENGHEM; PRECIADO; SCHÉRER, 2009). Mas, de maneira socialmente construída, a homossexualidade desempenha um “útil” papel de oposição e sua imagem negativada reforça o aspecto positivo e desejável da heterossexualidade (BADINTER, 1993).

Ironicamente, o mundo heterossexual fantasia sobre a homossexualidade de maneira que a grande maioria dos indivíduos homossexuais não possui sequer existência consciente. A sociedade heterossexista opera desde a tenra infância sobre o desejo homossexual, o eliminando em várias instâncias sociais por meio de uma série de mecanismos familiares e educativos (BADINTER, 1993).

Welzer-Lang (2001) relata que durante a educação de crianças do sexo masculino estão presentes uma série de lugares, os quais o patriarcado confere aos homens uma exclusividade de uso. Predomina a ideia de que para ser um “verdadeiro” homem se deve necessariamente frequentá-los, à medida que se evita outros locais que o associa às mulheres. Contudo, mesmo frente ao esforço das instituições de poder de regular o desejo homossexual, eles se agrupam em determinada faixa etária e passam por uma fase de homosociabilidade, na qual surgem fortes tendências e pressões para viver momentos de homossexualidade. Em corroboração a isto, Badinter (1993) afirma que Freud trouxe uma visão radical ao seu tempo ao afirmar que somos “suscetíveis” à homossexualidade, que todos somos capazes de ter vivenciado em um momento ou outro da vida um episódio de homosociabilidade ou desejo homossexual.

Badinter (1993) menciona uma pesquisa científica da revista francesa *Lui*², na qual foi realizada a seguinte pergunta: “Você ainda se consideraria homem se tivesse uma experiência homossexual?”. Frente a esse questionamento, 57% dos entrevistados responderam que não. Percebemos que recorrentemente se associa a masculinidade à heterossexualidade, bem como às ideias de posse, dominação e força. Para se legitimar, a masculinidade heterossexual reivindica várias negações: a primeira delas é se dissociar da figura materna, a segunda é a diferenciação do sexo feminino, a terceira é a garantia de que não é homossexual, que não deseja outros homens e nem quer por eles ser desejado.

Nessa conjuntura, na sociedade heterossexista predomina a máxima de que para ser um homem legítimo é essencial preferir uma mulher, bem como é preciso não ser associado a uma mulher. Desse modo, a feminilidade se transforma em polo de repulsa, o inimigo que deve ser rejeitado sob o prejuízo de que, ao ser tomado como uma mulher, o homem passa a ser hostilizado como tal. Assim, a masculinidade se define mais por aquilo que evita do que por aquilo que deseja (WELZER-LANG, 2001).

Nessa perspectiva, para que esse modelo heterossexista mantenha o sustentáculo da imagem preconizada do que é ser homem e mulher, a orientação sexual deve ser lida de modo que se interligue às duas outras instâncias performativas do gênero. Consequentemente, a normalidade sexual está inserida num cenário de dominação da mulher pelo homem, assim a homossexualidade que consiste na dominação do homem pelo homem é vista como uma perturbação, uma desordem (BADINTER, 1993). Isto porque o binarismo de gênero que impera na nossa sociedade se constrói de modo que haja uma coerência presumida entre o sexo biológico, a identidade de gênero e o desejo heterossexual.

A organização do desejo e dos papéis sociais masculinos estão fundamentados na lógica de dominação masculina. Logo, a masculinidade hegemonicamente presumida vai designar o homem para um papel de pai, provedor e másculo. Contudo, tal identificação é carregada de uma percepção essencialista sobre as expectativas dos papéis sociais e sexuais masculinos (WELZER-LANG, 2001). Connell (1995) procura romper com os dominantes enfoques essencialistas ao preocupar-se em ressaltar que a masculinidade não é objeto sobre o qual se possa fazer uma ciência generalizadora. O autor aponta para uma multiplicidade de masculinidades, diferentes modelos que serão caracterizados como masculinidades hegemônicas, de subordinação, de marginalização e de cumplicidade.

² N° 50, dezembro de 1991.

No que tange ao conceito de subordinação, Connell (1995) destaca que há relações de subordinação que se estabelecem dentro do mesmo gênero. À exemplo dos homens, pois neste grupo os indivíduos heterossexuais se adequam ao modelo dominante enquanto que os homossexuais fazem parte do modelo subordinado. Assim, a masculinidade hegemônica tem como padrão referencial o patriarcado e, uma vez construída em relação a outras masculinidades subordinadas, as encobre e as domina, exercendo violência coercitiva sobre as demais.

A esse respeito, Kaufman (1987) aponta que existe uma tríade de violência masculina – de um homem contra mulheres, de um homem contra outros homens e de um homem contra si próprio – refletindo a violência do cotidiano de uma sociedade autoritária, hierarquizada, classista, sexista, racista e militarista. Isto acarreta que as masculinidades reivindicam uma revogação de muitas necessidades, formas de expressão e sentimentos, ocasionando que se torne uma construção social assustadoramente frágil. Por fim, resulta numa apreensão em ser viril, ser macho, responsável por manter uma insegurança constante nos indivíduos masculinos, impulsionando uma reação violenta contra outras(os).

Nessa conjuntura, o homossexual efeminado é a figura mais prejudicada pela dominação masculina, pois está convencionalmente associada à passividade da mulher, que por sua vez, carrega conteúdos simbólicos de delicadeza e fragilidade. Enquanto que ser “macho”, de modo contrário, significa ser forte e dominador. Nessa perspectiva, a dominação masculina motiva a homofobia com a finalidade de que, sob ameaças, os homens se agarrem aos esquemas normais de virilidade. É o que ocorre em “O donzelo” (Stefan Wohl, 1970), no qual o personagem gay, devido à desconfiança do seu pai, é forçado a manter relações sexuais com uma mulher. Logo, no intuito de “torná-lo” homem, o genitor faz que com o personagem se apegue a um comportamento heterossexualado.

É sintomático que a homofobia passe a ser parte integrante da masculinidade heterossexual, de modo que desempenhe um papel psicológico de deixar perceptível quem é homossexual e quem é heterossexual. Nas raízes da homofobia está comumente estabelecido que o homossexual não é o homem que tem uma relação sexual com outro homem, mas aquele que é interpretado como o passivo. Assim, a homossexualidade sobre sua forma ativa é uma forma de o homem – mesmo inserido numa masculinidade subalternizada – afirmar o seu poder, enquanto que na sua forma passiva é considerada símbolo de decadência. Nesse sentido, a homofobia é o horror às qualidades femininas nos homens, uma vez que a ideia de passividade é relacionada à mulher (BADINTER, 1993). Não obstante, Welzer-Lang (2001) compartilha do mesmo raciocínio ao apontar que a homofobia significa uma “discriminação

contra as pessoas que mostram, ou a quem se atribui, algumas qualidades (ou defeitos) atribuídos ao outro gênero” (p. 465).

Aqueles que praticam homofobia são favoráveis à manutenção dos papéis sexuais tradicionais, bem como esse ato de ódio remete ao temor secreto dos próprios desejos homossexuais, porque a partir deles existe um pânico interiorizado em “tornar-se” um homossexual. Como dito no começo deste capítulo, para a sociedade heterossexista, o desejo em si não é um problema, a homossexualidade sim. Observar um homem de trejeitos afeminados desperta angústia em muitos homens heterossexuais porque desencadeia neles a percepção das suas próprias características femininas, como a sensibilidade e a passividade, que eles consideram como símbolo de fraqueza. Logo, a homofobia reafirma o frágil caráter da sexualidade de muitos homens, funcionando como um mecanismo de defesa para evitar o reconhecimento de si. Direcionar a própria agressão e preconceito contra indivíduos homossexuais é uma estratégia de expurgar o próprio conflito e torná-lo aceitável, bem como é por meio da homofobia que o heterossexual ganha aprovação dos seus outros pares, para assim aumentar a confiança e o status de respeitabilidade de si mesmo (BADINTER, 1993).

Esse status benéfico da homofobia para a masculinidade hegemônica é tão verdadeiro que ao recorrer às pesquisas de opinião sobre o assunto, a exemplo daquela mencionada nesse capítulo, constata-se que a homofobia é declarada abertamente, confessada oficialmente, ao contrário do racismo, por exemplo, que é velado. Isso nos faz notar que algumas formas de preconceito são mais ocultadas em sociedade do que outras, bem como garantem mais “vantagens” que outras, ocasionando que algumas manifestações de ódio sejam mais toleradas que outras (BADINTER, 1993).

Todo esse panorama sobre homofobia desemboca no que Goffman (2004) apresenta sobre grupos marginalizados que aderem a alguns princípios para reapresentar identidades sociais precarizadas de uma forma mais positivada. Assim, se a intenção é ser aceito socialmente, um homossexual que não difere em nada de um heterossexual (a não ser na sua prática sexual), é o mais próximo da normalidade que se pode almejar. Logo, essa prática tende a “(re)apropriar” a homossexualidade segundo um processo de higienização, um apagamento dos conteúdos e representações sociais que sejam um obstáculo à dominação masculina. É nesse contexto que surge a figura do “gay masculinizado”.

Bourdieu (1999) aponta que essa imposição da masculinidade, essa virilidade caricatural protagonizada nas performances sociais gays da atualidade parece refletir visivelmente a incorporação dos critérios dominantes pelos indivíduos dominados. Logo, a figura do “gay masculinizado” promove aquela esperada coerência heteronormativa entre as

diversas instâncias de gênero. Entretanto, mesmo diante do esforço de higienizar a identidade homossexual masculina, a orientação sexual ao qual pertence não concebe que este indivíduo usufrua dos mesmos privilégios que o “ másculo heterossexual” (FERNANDES, 2013).

De modo a exemplificar, durante o período em que “Praia do Futuro” (Karim Aïnouz, 2014) esteve em exibição nos cinemas brasileiros, o filme chocou parcela do público ao exibir o ator Wagner Moura - que ganhou notoriedade na década anterior por interpretar “Capitão Nascimento” em “Tropa de Elite” (José Padilha, 2007) - em um papel diferente do imaginário social que construíram em torno dele, nesta produção, como “homossexual masculinizado”. De acordo com o jornal “O Globo” (2014), eram comuns relatos na época de pessoas que deixaram as salas de projeção antes da metade da exibição do filme. Em Niterói, cerca de 40 pessoas saíram no meio de uma sessão. Em Aracaju, clientes pediram reembolso do ingresso ao se sentirem insatisfeitos com o que viram, de igual maneira em São Luís, onde clientes saíram de uma sessão reclamando não terem ido ao cinema “para ver aquilo”. Diante das reclamações, algumas unidades da rede Cinemark passaram a fazer alerta nas bilheterias. Em entrevista à publicação, um espectador em João Pessoa diz ter sido avisado sobre as cenas de sexo homossexual presentes no filme.

Dado o exposto, algumas das conjunturas trazidas até aqui, serão contestadas a partir do surgimento de movimentos sociais na década de 60, assim, traz-se para o centro do debate discussões acerca da política sexual e da identidade cultural dos sujeitos. Oportunamente, foi um marco importante para as identidades homossexuais, de modo que abrimos espaço para melhor tratar dessas questões.

2.3 REVOLUÇÃO HOMOSSEXUAL, MOVIMENTOS SOCIAIS DE 60 E ESTUDOS GAYS

Historicamente vários movimentos sociais surgem na década de 60, contudo, é mais precisamente em 1968, dentro de um contexto de rebelião estudantil e de lutas pelos direitos civis americanos - buscando eliminar as fronteiras entre o âmbito pessoal e o político - que emergem a segunda onda do feminismo, o movimento dos direitos civis dos negros e a política sexual. O fator presente em todos é a política da identidade, pois estes concentravam-se em afirmar a identidade cultural dos indivíduos pertencentes a um determinado grupo oprimido ou marginalizado (WOODWARD, 2000).

No final da década de 60, concomitantemente a uma reformulação pelo movimento feminista das identidades e papéis sexuais, que alguns homossexuais nos Estados Unidos

saem do seu estatuto clandestino, marginalizado e patologizado para buscar uma representação mais positiva. Assim, começam a lutar pela mudança do termo que os designava, antes “*homossexual*”, que tinha uma conotação médico-científica relacionada à perversão, recorrendo à denominação “*gays*” (que já existia desde o século anterior, mas era usado com pouca frequência). O novo termo é mais neutro, vem com a intenção de designar uma cultura específica e positivada, até por sua tradução, que em inglês também significa “alegre”. Pode-se dizer que é o nascimento do Movimento Gay, o qual tinha por objetivo mostrar que a heterossexualidade não era a única forma de sexualidade possível e/ou aceitável. Assim, ao questionar a homossexualidade como anomalia, os “*gays studies*” problematizaram determinadas instâncias das instituições masculinas e o privilégio atribuído ao macho (BADINTER, 1993).

Portanto, no despontar da década de 70 estendendo-se pelos anos 80, nos Estados Unidos e outras partes do globo, presencia-se o surgimento de uma nova minoria politizada, possuidora de cultura, estilo de vida, manifestação política e reivindicações que as legitimassem. A sociedade heterossexual, no entanto, não mudou absolutamente nada nesse período, preservando maioria dos seus preconceitos e hipóteses negativas. Ainda assim, os “*gays studies*” continuaram na empreitada de mostrar que a homossexualidade era bem mais complexa do que o amplo conceito de identidade sexual, mostrando que estes indivíduos eram homens como os outros e que mesmo recusando os papéis sexuais tradicionais, a sexualidade não determinava o gênero (BADINTER, 1993).

Esta manifestação inicial prenuncia ideias que serão as principais do século, abordagens de uma reflexão que traz a homossexualidade não como uma enfermidade, nem uma categoria sexual bem definida, mas um fenômeno que comporta um conjunto de condutas variáveis e intercambiáveis, resultando que não há um tipo de homossexual específico. Nesse contexto, os homossexuais não reivindicam mais o direito à diferença, mas sim reclamam o direito à indiferença. Almejam serem percebidos como seres humanos, como cidadãos comuns, sem obstáculos nem privilégios específicos. Porém, o maior impasse que a minoria homossexual irá enfrentar durante sua trajetória é que seu destino e interpretação vão depender do olhar que a maioria heterossexual pesa sobre ela (HOCQUENGHEM; PRECIADO; SCHÉRER, 2009).

Motivados por toda essa agenda política, os estudos gays surgem prontamente ocasionando profundas transformações na sociedade, mudanças inicialmente restritas a um âmbito estadunidense, mas que posteriormente atingiram uma escala global (RHODEN,

2017). Eles passam por uma agitação cultural que é notada por pesquisadores das mais distintas áreas das ciências sociais e humanas (STAM, 2003).

Vale trazer para esta discussão um episódio datado um século antes e significativo dentro da comunidade LGBTQ: a Revolta de *Stonewall* (ocorrida em Nova York em 1969). Em 28 de junho do referido ano, vários homossexuais que se agrupavam em um bar gay chamado *Stonewall Inn*, pela primeira vez resistiram a coerção policial e aos ataques que sofriam constantemente. O embate com a polícia – que obrigava os homossexuais da época a viverem enclausurados – foi brutal, durando 5 dias (RHODEN, 2017).

De acordo com Duprat (2007), após os acontecimentos de *Stonewall*, gays e lésbicas ao redor do mundo começaram a “sair do armário”, passando a tomar novos posicionamentos, na procura de mais liberdade de expressão e dignidade. Uma cultura gay começou a emergir, manifestos públicos eclodiram nos grandes centros urbanos, certamente precursores da grande explosão um século mais tarde. Nas artes, desde o teatro ao cinema, realizou-se um volume substancial de produções que hoje se entendem por homoarte.

Nesse sentido, a revolução homossexual indicou uma contestação no sentido de introduzir uma significativa reforma nos costumes, modificando e reconfigurando a consciência e as relações interpessoais, sendo, sobretudo, a parte que surge de um novo conjunto ou modelo social. Existe pois um movimento que emerge após séculos sob a perspectiva do outro, fazendo com que os homossexuais subvertam radicalmente a face do problema. Trata-se de uma inversão que encontra força no orgulho em ser homossexual, no empoderamento identitário dessa minoria sexual. Os homossexuais mobilizaram-se e causaram uma perturbação silenciosa, mas que ecoa pelas rupturas das relações de poder. Assim, desenhou-se um novo equilíbrio de forças que desestabilizou as posições previamente estabelecidas em sociedade (HOCQUENGHEM, 1980).

A revolta homossexual vai contra a família patriarcal capitalista, tendo por aliadas as feministas. Essa parceria é totalmente compreensível se tomarmos o entendimento que tanto o machismo quanto a homofobia partem do mesmo princípio: a lógica de dominação masculina que impera na nossa sociedade. Os homossexuais sabem que não contribuem para a manutenção do sistema capitalista, eles não fecundam para criar reserva de mão-de-obra numa sociedade ávida por aumentar o operariado e o consumo. Não obstante, lhe são ditos desde cedo que são traidores da causa em relação a uma sociedade normal/moral. Possuem o maior símbolo de poder (o pênis) de uma sociedade falocêntrica – que tenta a todo custo justificar a superioridade do homem por esse atributo físico – e mesmo assim são desprezados como as mulheres (HOCQUENGHEM, 1980).

Todavia, mesmo essas contestações parecem não livrar os homossexuais dos grilhões que os acorrentam. Sedgwick (2007) aponta que a epistemologia do armário não é um assunto superado, embora os acontecimentos de 1969 tenham ajudado a revigorar em muitos indivíduos a sensação de potência e um prelúdio de autoafirmação gay. Hocquenghem, Preciado e Schérer (2009) discordam ao argumentar que não existe homossexualidade que não seja declarada, que não esteja manifesta, após os eventos ocorridos em *Stonewall*. O autor assinala que, de fato, maioria não se declarava homossexual, pelo menos não até a grande explosão da temática trazida pela revolução homossexual e os movimentos sociais da década de 60. Certamente foi um avanço importante para os homossexuais que por muito tempo se enclausuravam, mas que uma vez cansados da clausura, chutaram a porta do armário e saíram.

A ocasião de jamais ter sido necessário declarar a heterossexualidade resultou que ela se tornasse uma construção assustadoramente frágil, enfraquecendo-a principalmente numa sociedade que sempre proclamou o sexo. Logo, possuir uma sexualidade da qual se possa falar, declarar, como o é a homossexualidade, torna-se nesse contexto, um diferencial, um privilégio estranho, assim como a estranheza da figura *queer*, uma plenitude que ultrapassa a banalidade da normalizadora heterossexualidade. Assim, a homossexualidade parece um paradoxo sobre o qual ninguém nunca cansa de se questionar, a categoria enfrenta uma trajetória de dúvidas e investigações, questionamentos estes que são potencializados com a descoberta do vírus do HIV e a epidemiologia da AIDS (HOCQUENGHEM; PRECIADO; SCHÉRER, 2009).

2.4 EPISÓDIO DA AIDS E PATOLOGIZAÇÃO DAS IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS

Durante meio século, buscou-se mostrar a correlação entre os níveis de testosterona e a homossexualidade masculina nos homens, para justificar essa última. Nesse ínterim, injetaram hormônios sexuais em indivíduos homossexuais para estimular o seu desejo pelo sexo oposto, mas, como resultado, potencializavam o seu desejo por outros homens. Mais tarde, descobriu-se que a maioria dos estudos hormonais mostravam que homens homossexuais guardavam o mesmo nível de testosterona que os heterossexuais (BADINTER, 1993).

Contudo, a caça por explicar a homossexualidade em termos científicos não se esgotou em aspectos hormonais, uma vez descartada essa hipótese, partiu-se para a tentativa de justificá-la pelo genoma. Assim, a hipótese genética é recorrentemente posta em cena; vez ou outra, pesquisadores afirmavam, após examinarem um número de homossexuais, terem

encontrado uma anomalia genética em alguns deles. Em seguida, percebia-se que o experimento havia sido tendencioso e que nenhuma validade científica lhe pode ser atribuída (BADINTER, 1993).

De enorme peso sócio histórico, a psiquiatria e sua face mais obscura manicomial demonstrou a capacidade de uma sociedade de inventar medos particulares para classificar o inclassificável, assim, o pensamento moderno irá criar uma doença nova: a homossexualidade, que neste momento era denominada “homossexualismo”, um termo que por si só já trazia forte carga de enfermidade por sua sufixação. Logo, a contribuição da psiquiatria irá transformar um discurso fundado em intolerância civilizada e justificada. Nesse contexto, a homossexualidade depende dos médicos, a palavra do indivíduo homossexual só interessa e tem valor quando retirada do relatório psiquiátrico (HOCQUENGHEM; PRECIADO; SCHÉRER, 2009). A exemplo, no cinema brasileiro, filmes como “O casamento” (Arnaldo Jabor, 1975), e “Ao sul do meu corpo” (Paulo César Saraceni, 1982), mostram personagens gays enlouquecidos diante de revelações que mudam os rumos das suas narrativas individuais.

Nesse sentido, Foucault (1988) afirma que o surgimento, no século XIX, na psiquiatria e jurisprudência de uma série de discursos sobre espécies e subespécies da homossexualidade permite certamente uma potencialização dos controles sociais nesse campo das “perversões sexuais” mas que, por outro lado, possibilita a constituição de um contradiscurso, no qual a homossexualidade passa a falar *de si* e *por si*, reivindicando uma legitimidade e “naturalidade”, mesmo inserida dentro de um conjunto de palavras e categorias pelas quais era estigmatizada pelo ponto de vista médico-científico.

Dessa maneira, o discurso do médico, do juiz, dos educadores, refletem o esforço permanente de reprimir a libido homossexual, sob a justificativa, ainda que pouco declarada, de que a homossexualidade era perigosa para a sociedade. Se a homossexualidade tivesse recebido, ainda que em teoria, o mínimo possível de aprovação, se lhe fosse permitido sair, mesmo que parcialmente, da marcação de patologia, chegaríamos a uma abolição do casal heterossexual e a família patriarcal que são as bases da sociedade ocidental em que vivemos (HOCQUENGHEM; PRECIADO; SCHÉRER, 2009).

Hocquenghem, Preciado e Schérer (2009) discorrem que Havelock Ellis, um médico e psicólogo britânico que investigou a sexualidade humana, apontou em seu livro de 1923, “*Sexual Inversion*”, um argumento que determinava a castração como uma maneira eficaz de “cura” da homossexualidade. Estes mesmos autores afirmam ainda que muitos dos nossos contemporâneos não seriam alheios a ideia e que a mídia desencadeou a paranoia a propósito

de uma criminalização da homossexualidade, ou nesse contexto, “maníacos sexuais”. Ellis aponta ainda que, mais tarde, no ano de 1972, realizou-se em San Remo, Itália, um congresso médico para discutir variados métodos de cura da homossexualidade por reflexos condicionados, choques elétricos, drogas e procedimentos cirúrgicos.

A psiquiatria irá considerar que o homossexual sai em busca de sua condenação, vendo nele próprio um símbolo do seu masoquismo. Entretanto, Freud foi o teórico da área mais flexível em relação à temática, ao longo de parte da sua obra defendeu o aspecto não patológico da homossexualidade, indo de encontro aos seus pares, que na época levantavam a ideia do “terceiro sexo” ou “intermediário sexual” para designar o homossexual (BADINTER, 1993).

Se o discurso psiquiátrico, médico-científico foi perigoso para as identidades homossexuais, o discurso jurídico ao longo da história também solapou esses sujeitos em diferentes instâncias. A começar que havia a percepção culturalmente construída de que a homossexualidade era uma categoria da criminalidade, bem como, que o aumento das condenações por homossexualidade correspondia também a um aumento da prática homossexual (HOCQUENGHEM; PRECIADO; SCHÉRER, 2009). Ainda que intencionasse, a legislação por si só não conseguia acabar com as atividades homoafetivas. Diante disso, o pensamento jurídico buscou um descentramento da conduta homossexual, purificando e higienizando seus conteúdos. Assim, as repressões aos homossexuais desapareceriam do código penal, porém sob a condição de que estes indivíduos se apresentassem, a partir de então, de maneira “aceitável”, sob a lógica normativa hegemônica (HOCQUENGHEM, 1980).

Não obstante, as doenças venéreas ocuparam as arenas de uma ideologia paranoica a respeito da homossexualidade, bem como um estigma que assolou as identidades homossexuais. No século XX, presenciamos por volta da década de 80 uma nova síndrome surgir e devastar o corpo, relacionada ao sexo e outras formas de contágio, com atos por meio dos quais o vírus HIV poderia ser transmitido, como se fosse uma “vingança” contra aqueles que extrapolaram os limites do corpo através da sua “perversidade sexual”. Assim, a AIDS torna-se uma metáfora para nossa cultura sexual, sendo apresentada como um assustador aviso sobre os efeitos da revolução sexual (WEEKS, 2000).

Não demorou muito até que a síndrome fosse associada à figura do homossexual. Embora saibamos hoje em dia que o vírus HIV causador da AIDS não é seletivo em seu efeito, afetando heterossexuais e homossexuais, homens e mulheres, jovens e velhos, assim como, pode não afetar todas as pessoas nessas categorias, nem necessariamente os

parceiros(as) das pessoas por ele infectado. Logo, tem-se a percepção de que contrair ou não o HIV é uma questão de destino, mesmo para aqueles que são considerados atualmente pertencentes ao grupo de risco. Contudo, naquele contexto fundacional, a epidemia serviu como um reforço para norma heterossexual à medida que patologizava as identidades dissidentes, funcionando como um dispositivo regulador que conformava os antigos prazeres “perversos” em formas modeladas pelos padrões heterossexistas sociais (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009). A associação do vírus e da doença à homossexualidade também foi representada no cinema nacional, em filme biográficos, como “Cazuza, o tempo não para” (Sandra Werneck, Walter Carvalho, 2004), e ficcionais, como “Cinema de lágrimas” (Nelson Pereira do Santos, 1995).

Historicamente, a síndrome se tornou centro de debate ainda quando a geração pós movimentos sociais da década de 60 vivenciava a Revolução Sexual, momento em que havia uma maior experimentação e separação entre a busca do prazer e a reprodução. O casamento tradicional começa a ser repensado e a estrutura da família patriarcal sofre mudanças. Nesse ínterim, em 1973, a *American Psychiatric Association* (APA) retira a homossexualidade da lista de doenças e, no final da mesma década, faz-se perceptível uma maior visibilidade do Movimento Gay. Todavia, no mesmo período a preocupação com as inúmeras DSTS, entre elas a AIDS, se intensifica (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009).

A despeito do ano da descoberta da AIDS, 1981, se descobre que dois em cada cinco dos pacientes infectados são homens que haviam frequentemente se relacionado sexualmente com outros homens. No ano seguinte, a doença passa a ser chamada de GRI (*Gay Related Immundeficiency*, ou, em tradução literal, Imunodeficiência Gay Adquirida). Mesmo que posteriormente se opte pelo termo AIDS (*Acquired Immundeficiency Syndromme* ou Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), por muito tempo a homossexualidade permanece como uma característica para exemplificar pessoas vivendo com AIDS (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009).

Weeks (2000) aponta que foi bastante simbólico que as primeiras pessoas identificadas como portadoras da AIDS fossem homens gays e discute como esse fato impactou profundamente as respostas à crise de saúde desencadeada pelo vírus do HIV, levando no geral a uma estigmatização das pessoas com a síndrome. Assim, construiu-se no imaginário social o temor do sangue contaminado e uma justificativa ao banimento nas comunidades de pessoas suspeitas de integrarem o grupo de risco. A caça à prática homossexual é instituída, de maneira que até hoje ao doar sangue a sexualidade é questionada e pessoas homossexuais sexualmente ativas são impedidas de doar.

Desse modo, os discursos morais em torno da “má conduta do sexo”, da “perversão sexual” voltam a ganhar contornos científicos, uma vez que a homossexualidade, especialmente a masculina, podia ser repatologizada por meio de uma doença que chegou a ser sugerida como a “epidemia gay”, ou “câncer gay” (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009). Foucault (1988) aponta que quando a AIDS ganha sua base, esta vem fortemente associada aos homossexuais e às suas práticas sexuais, juntando-se a longa história de patologização dessa determinada sexualidade.

Durante os anos 1980, os discursos médicos, midiáticos e populares tornam-se uma só voz que traz um tom alarmante, segregado e ideológico. Em primeira instância, os alvos escolhidos foram os homossexuais, em segunda instância, vinham as prostitutas e os promíscuos. No começo, a AIDS estava assinalada por uma sexualidade (a homossexual), uma raça (a negra) e um gênero (o masculino). Assim como o homossexual se torna um “personagem”, um “tipo”, o contaminado pelo vírus do HIV torna-se uma “raça”, uma “espécie” acompanhada de um novo desejo coletivo de exterminação. Nessa conjuntura, o “aidético” transforma-se num tipo contemporâneo de “judeu” enquanto que para alguns teóricos da AIDS torna-se uma espécie de holocausto gay (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009).

Posteriormente, quando os governos aceitam a existência epidemiológica do vírus e tomam medidas de política pública contra ela, reivindicam esse “extermínio” sobre a justificativa de controle. Assim, os elementos sociais “poluidores” passam a ser “higienizados” e as sexualidades desinfetadas por práticas que instituem uma hierarquia de risco. Não obstante, o homem/sexo heterossexual não figura uma ameaça, enquanto que o sexo anal é alçado como comportamento de risco, em seguida, o “sexo público” que ameaça e não está restrito ao lar burguês e à família patriarcal. Paulatinamente, a repatologização da homossexualidade em termos epidemiológicos insere-se em um imaginário social de coletividade sob ameaça. O homossexual se perpetua como um fantasma da impureza, na qual a abjeção e o desejo se associam na reiteração da norma heterossexual presumida (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009).

Por fim, é interessante considerar que é nesse contexto que surge a Teoria *Queer*, durante as décadas de 80 e 90, período em que o vírus do HIV toma todos os contornos discutidos até aqui. Desse modo, os questionamentos *queer* despontam a partir desse momento de crise das identidades dissidentes (SALIH, 2012). Oportunamente, se trará no tópico a seguir uma breve discussão sobre esse novo olhar direcionado às sexualidades através das contribuições dos Estudos de gênero e da Teoria *Queer*.

2.5 AS DISCUSSÕES DE GÊNERO E O PENSAMENTO QUEER: NOVAS MOLDURAS ACERCA DA SEXUALIDADE

Foucault (1988) se preocupou em traçar uma linha histórica sobre a forma como a sexualidade se manifestava em sociedade. Inicialmente, ele nos conta sobre um período bem anterior ao da era vitoriana, por volta do início do século XII, em que vivíamos uma época em que a sexualidade era despudorada, as práticas libidinosas não se enclausuravam num mutismo vexatório, havia uma abertura no comportamento e pensamento, uma despreocupação com o disfarce exacerbado. Neste momento histórico, as palavras eram ditas sem que houvesse a necessidade de policiá-las, existia uma conduta tolerante com a ilicitude, os gestos eram sem rodeios, lascivos, os discursos eram indecentes e o tom transgressor destes era perceptível. No que se refere ao corpo, sua anatomia era escancarada, o sexo era exposto, sem desconforto nem indignação.

Contudo, o autor nos mostra que em meados do século XIX, com o estabelecimento da burguesia vitoriana, a sexualidade é encarcerada. Se antes ela podia transitar livremente, aqui ela passa a ser restrita ao domínio privado. Ela transporta-se para dentro do domicílio, a instituição familiar a sequestra, passa a ser autorizada somente para fins de reprodução. Quem detém o poder sexuado é o casal heterossexual, vistos como procriadores, eles se estabelecem como o padrão, modelo normativo. A eles confere-se o direito de falar ou silenciar, pois tanto no âmbito social quanto no centro de cada casa, o lugar onde a sexualidade é legitimada é o quarto dos pais (FOCAULT, 1988).

Foucault (1988) entende que em sociedade se proliferam cada vez mais múltiplos discursos sobre o sexo, contemplando uma nova configuração que produz profusamente um “saber sobre o prazer” à medida que se experiencia o “prazer do saber”. Logo, uma sexualidade centrada no casal heterossexuado não comporta mais todos os rearranjos sociais e sexuais. O grande desafio que se delineia é não somente assumir a multiplicidade dos papéis de gênero e sexuais e como é impossível lidar com elas sustentando-se em esquemas binários, mas também admitir que as fronteiras são constantemente atravessadas – e ainda mais complexo, o lugar social ao qual alguns transgressores pertencem é exatamente o entremeio, a fronteira (LOURO, 2004).

Ademais, essa noção de não pertencer a lugar algum se refere ao espaço que a sociedade designa àqueles que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem política e social. Desse modo, o sujeito abjeto não é apenas o que ameaça a saúde da coletividade ou pureza social, mas, antes disso, é aquele que perturba a identidade, a ordem, o

sistema. Nesse sentido, a abjeção dos corpos constitui a experiência de ser rechaçado com repugnância, temido, pois sua própria existência coloca em risco o caráter homogêneo e estável da comunidade (MISKOLCI, 2012). Como já visto, o “aidético” na década de 80 sintetizava essa figura ameaçadora, a qual a sociedade tentava a todo custo erradicar.

Logo, se o movimento gay e lésbico da década de 60 tinha como principal pressuposto mostrar que homossexuais eram pessoas normais e respeitáveis, o movimento *queer*, instituído um período depois, vem dizer que mesmo esses indivíduos considerados “normais” e dignos de respeito serão em algum momento transformados em seres abjetos. Assim, a maior parte deles, inclusive aqueles contaminados pelo HIV, não faziam parte do grupo pelo qual o movimento homossexual lutava (MISKOLCI, 2012).

Quando o movimento *queer* surge algo diverso passa a acontecer, as demandas e reivindicações políticas de aceitação e incorporação coletiva se centrarão mais na crítica às exigências sociais, aos valores, às convenções culturais tidas como forças autoritárias e preconceituosas. O movimento toma emprestado a significação do termo *queer* proveniente do inglês, que na sua raiz etimológica significa “esquisito”, “estranho” e era utilizado inicialmente para designar pejorativamente indivíduos homossexuais e transexuais. Entretanto, o *queer* é resgatado e ressignificado em um sentido que não ignora a sua etimologia, mas que lhe confere uma nova conotação, agora favorável. Desse modo, o estranho, o diferente, passa a ser celebrado, a sua significação é positivada, de modo que haja orgulho pela diferença (STAM, 2003). Assim, passa a representar a diferença que não pretende ser assimilada nem tolerada e, portanto, sua ação é muito mais transgressora e perturbadora (LOURO, 2004).

Desse modo, enquanto o movimento homossexual de outrora lutava para adaptar os homossexuais às demandas sociais, os *queers* preferiram enfrentar o desafio de mudar a sociedade de modo que ela lhes seja aceitável. Enquanto um aceitava os valores hegemônicos, os *queer* condenam esses valores, assinalando que eles operam como mecanismos de abjeção, vergonha e estigma social (MISKOLCI, 2012). Aquilo que também se contestava nesses debates era a concepção da identidade homossexual unificada que vinha se constituindo na base da política da identidade. A comunidade apresenta importantes fragmentos internos e seria cada vez mais impossível silenciar essas vozes dissonantes (LOURO, 2004).

Nessa conjuntura, a teoria *queer* apresenta convergências e rupturas entre as teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fomentavam e direcionavam os estudos que procediam sobre a categoria do sujeito. O *queer* é o indiscriminável, o indecifrável, o instável. Ao contrário dos estudos de gênero, gays, lésbicos e da teoria feminista que tomam a existência do sujeito de forma presumida, a teoria *queer* realiza um rompimento dessas

categorias, comprovando a irresolução e o caráter instável de todas as identidades sexuadas e generificadas (SALIH, 2012).

Nessa perspectiva, entende-se então o gênero como significado culturalmente adquirido pelo corpo sexuado, e não de forma inteligível decorrente de um sexo de uma maneira ou de outra. Quando esse status do gênero é proposto, drasticamente independente do sexo, torna-se o próprio gênero um artifício flutuante (BUTLER, 2003).

A nova política de gênero, ou nova política *queer*, se reifica no questionamento das demandas feitas a partir dos sujeitos, chamando a atenção para as normas que os engendram. A Teoria *Queer* trata o gênero como cultural, assim, o masculino e o feminino estão em homens e mulheres, em ambos. Cada sujeito, seja homem, seja mulher, tem gestuais, formas de fazer e pensar que socialmente se pode qualificar como masculino ou feminino independentemente do nosso sexo biológico (MISKOLCI, 2012). Mais além, essas características lidas a partir da binaridade que estrutura a sociedade não mais deveriam se aprisionar em dois gêneros.

No geral, o gênero se associa às normas e convenções culturais que se modificam com o tempo, de sociedade para sociedade. De outro modo, o pensamento *queer* é uma via de mão dupla: enriquece os estudos gays e lésbicos com uma perspectiva feminista acerca do conceito de gênero, e sofisticada o feminismo, ampliando seu alcance para além das mulheres. A sua principal contribuição, no que tange à homossexualidade, é romper com o pressuposto de que a maioria é heterossexual, pois se a homossexualidade é uma construção social, ocorre que a heterossexualidade também o é. Logo, esse binarismo é um construto histórico que precisa ser repensado (MISKOLCI, 2012).

Para o pensamento *queer*, a desconstrução das oposições binárias tornaria presente a interdependência e a fragmentação dos pólos opostos, uma vez que cada um carrega vestígios do outro, mas de forma negada, desviante, fragmentada e plural. Logo, para os teóricos *queer*, a oposição da relação binária heterossexualidade/homossexualidade – tão presente na cultura ocidental – poderia ser abalada através de procedimentos desconstrutivos (LOURO, 2004).

O pensamento *queer* repele as definições fixas de sexualidade formuladas pela heterossexualidade compulsória, de maneira que há uma subversão do projeto que preconiza a relação heterossexuada como a única legítima e aceitável. Desse modo, busca explorar a materialidade corpórea e desgenitaliza o ato sexual. Assim, o sexo não determinaria o gênero e este não determina nem os papéis sociais nem o desejo. O *queer* possibilita revisitar e reformular essas relações e, ao romper com o binarismo de gênero, instaura uma fluidez que desfaz a inteligibilidade de gênero e o caráter fixo da sexualidade (CALEGARI, 2015).

Nessa conjuntura, os mecanismos de controle social que regulam o comportamento sexual – instaurando a heterossexualidade como norma – entrariam em colapso, uma vez que não se tenha mais que afirmar sexualidades. Em contrapartida, notamos um movimento conservador que rechaça veementemente essa teoria. Em 2017, a filósofa e teórica *queer* Judith Butler, durante a apresentação do seu livro intitulado: “Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo”, vivenciou uma mulher bradar insultos durante a conferência de lançamento que ocorria na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Também durante a mesma viagem, foi recebida por manifestantes em frente ao SESC-Pompeia, espaço no qual participaria de um evento sobre democracia, onde os protestantes incendiaram uma figura de bruxa com o seu rosto. Em outro episódio, dessa vez no aeroporto de Congonhas, um grupo conservador a perseguiu à medida que a chamava de “pedófila” (MISKOLCI; PEREIRA, 2018).

Mesmo considerando que os propósitos de Butler no país não se relacionavam diretamente às questões de gênero, notamos face aos episódios de repúdio narrados uma polarização das disputas sociais existentes em torno da sexualidade, de modo que o assunto e sua discussão não se esgotam. Nunca se falou tanto em “ideologia de gênero”, um termo completamente esvaziado. E uma vez percebido que todas as instâncias que interligam gênero, sexo e orientação sexual nascem de formulações sócio-políticas, a própria política sexual passa a estar inconcebivelmente relacionada à construção social. Estamos longe de possuir todas as respostas, mas resulta de toda essa discussão que o rompimento com essa lógica binária/heterossexista irá desestabilizar, ao menos idealmente, a concepção sobre as identidades sexuais, em especial, a homossexual.

CAPÍTULO 2

3 A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NO CINEMA BRASILEIRO

De acordo com Silva (2000), os sistemas de representação e seus discursos conferem lugares por meio dos quais os indivíduos podem se posicionar socialmente. Bem como, as narrativas presentes na telenovela, publicidade e cinema auxiliam na produção e manutenção de algumas construções sociais que reforçam o caráter desigual das relações de poder que se estabelecem a partir das identidades sexuais e de gênero.

Se no capítulo anterior nos esforçamos para apresentar um panorama acerca da identidade homossexual e sua construção histórica, pontuando exemplos do objeto de pesquisa, aqui, focamos nas identidades homossexuais que compõem as narrativas cinematográficas brasileiras. Nosso olhar se direciona ao todo, à forma de representação destes personagens, considerando que a contribuição empírica desta pesquisa estará centrada nos desfechos que estas narrativas propõem e as escolhas no que tange à representação das identidades desses personagens certamente contribuem para o direcionamento de um ou outro final.

De início, recorreremos a conceitos imprescindíveis para embasar essa discussão, são eles: identidade, representação social e estereótipo, sempre relacionando-os ao cinema. Em seguida, dando continuidade a uma contextualização histórica que iniciamos no capítulo anterior, analisamos a representação que se constitui em torno dos homossexuais masculinos no cinema brasileiro. A intenção é estreitar a discussão acerca dos significados produzidos por essa mídia no país, de modo a perceber como os homossexuais masculinos são retratados e que tratamento têm recebido nos filmes.

Para tanto, perpassamos momentos significativos da sétima arte no Brasil, desde os seus primeiros anos no país, o cinema novo, a era da pornochanchada, o período da censura, o cinema de retomada, até chegar a uma breve síntese da fase atual do cinema nacional. Sempre atentando para as formas como as representações dos personagens gays no cinema brasileiro se transformam (ou não) ao longo da sua trajetória.

3.1 IDENTIDADE, REPRESENTAÇÃO E CINEMA

O conceito “representação social” se prenuncia em estudos sociológicos e antropológicos presentes nas obras de Émile Durkheim, contudo, é a partir do teórico da

Psicologia Social, Serge Moscovici, na obra “*Psychanalyse: son image et son public*” (1976), publicada na década de 70, que a representação social surge enquanto teoria. No estudo, o autor investiga na sociedade parisiense como os indivíduos compreendiam as representações possíveis no campo da psicanálise e como o senso comum a percebia. Durante a sua pesquisa, Moscovici adere à “Teoria das Representações Coletivas” de Émile Durkheim, porém, modifica o modelo teórico ao optar pelo termo “social” em detrimento do termo “coletivo”.

De acordo com Souza (2015), esta nova configuração possibilita a compreensão dos processos cognitivos que envolviam as interações sociais e a construção das identidades, por meio de aspectos decorrentes da realidade cotidiana, tornando-se de grande relevância à vida social. Em corroboração, Moscovici (2010) aponta que as representações sociais são “um conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais” (p. 181); ademais, são o equivalente ao conjunto de crenças e mitos oriundos das sociedades tradicionais, uma espécie de “versão contemporânea do senso comum”.

Ao trazer para os holofotes a contribuição dos Estudos Culturais, principalmente a partir dos escritos de Stuart Hall, percebemos que o conceito de representação aparece intrinsecamente relacionado à cultura. Assim, este fenômeno social não poderia ser dissociado da cultura que a produz, pois é antes de tudo um artefato cultural. Mais além, os seus processos constitutivos são tanto de cunho social quanto simbólico, sendo necessário conceituar as construções em que está envolta, observando sempre o seu lugar na cultura.

Nessa perspectiva, Hall (1997) aponta que a representação social pressupõe exercícios de significação e sistemas simbólicos por meio dos quais são produzidos o significado (que nos realoca como sujeitos). É através dessa produção que definimos aquilo que somos e o que experimentamos, pois a representação social opera simbolicamente para determinar o mundo em que vivemos e as relações que experimentamos dentro dele. Ao se examinar os sistemas simbólicos de representação, é fundamental analisar a relação entre cultura e significado, pois, a representação, uma vez entendida como um processo cultural, acaba por estabelecer identidades tanto individuais quanto coletivas.

Silva (2000) afirma que essas identidades são relacionais, dependem de algo extrínseco a elas, ou seja, daquilo que não são, daquilo que as diferem, mas que, por outro lado, propicia condições para que existam. Desse modo, o autor aponta que as identidades são marcadas pela diferença, uma se estabelece em oposição a outra, em um evidente jogo de presenças e ausências.

Frequentemente a identidade engloba reivindicações fundamentadas em um relativo pertencimento ou não-pertencimento a um determinado grupo identitário, onde é vista como rígida, fixa e inalterável. Bem como, essas reivindicações identitárias podem recorrentemente se basearem numa visão essencialista da história, em que se constroem como uma verdade imutável. Além do mais, a identidade está associada a condição social e material, e, por meio da diferença, pode funcionar como um mecanismo excludente de grupos que são marcados simbolicamente, assim como pode ser responsável pelo estabelecimento do “outro”.

Silva (2000) aponta que as identidades não são unificadas, é possível que ocorram conflitos no seu interior que precisem ser negociados. Visto que a forma mais preponderante de classificação identitária consiste na estruturação de oposições binárias (masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual), Stuart Hall (1997), em uma das suas várias contribuições sobre a temática, defende um reconhecimento da identidade longe da dicotomia, o autor sugere que a identidade, mesmo construída em torno da diferença, não deve ter um significado fixo. Assim, para fundamentar esse argumento, ele faz alusão ao termo “*différance*” de Jacques Derrida, que coloca o significado como algo sempre adiável, prorrogável. Logo, a identidade como significado nunca se encontraria nem firmada nem completa, haveria sempre uma ideia de deslizamento. Desse modo, Hall demonstra o caráter fluído da identidade (SILVA, 2000).

No que diz respeito aos modelos dicotômicos, não se tratam de uma descomplicada divisão de classes ou categorias, pois nesse processo uma das partes é sempre privilegiada em detrimento da outra. A identidade e diferença estão profundamente relacionadas às maneiras pelas quais a sociedade realiza as suas classificações e deter esse poder classificatório significa ter o “privilegio” de atribuir valores a grupos distintos. Logo, firmar uma determinada identidade como norma é um dos mecanismos mais simples pelo qual se manifesta o poder. Uma vez que estas identidades são “marcadas”, se estabelece uma naturalização de modelos considerados normais, desejáveis, uma espécie de supremacia. A força daquela tida como normal, desejável, é tão grande que somente ela passa a ser vista como positiva. (SILVA, 2000).

Por sua vez, a relação entre as identidades hegemônicas e as subordinadas é bastante conflituosa, pois é evidente entre os não hegemônicos uma noção de realidade normal, um senso comum no que diz respeito às ideias. Está presente nestes grupos subordinados uma naturalização que reforça o pensamento predominante. Compreendemos que esta aculturação é agenciada pelos sistemas simbólicos de representação, terreno onde as produções culturais e midiáticas encontram voz, materialidade no discurso, e onde “receptores” decodificam e

concebem significados a eles (WILLIAMS, 2007). Nesse sentido, o cinema é um poderoso sistema simbólico de representação, pois é parte integrante da cultura da mídia, se engendra baseado num padrão de produção de massa e é para a massa, em concordância com gêneros tipificados, fórmulas preconizadas, códigos e normas tradicionais (KELNNER, 2000).

Moreno (2002) afirma que o dispositivo cinematográfico enquanto artefato cultural tem como objetivo transmitir uma mensagem por meio de uma composição sonora e imagética, guiando-se por códigos convencionados pela técnica cinematográfica e tem origem nas demandas sociais.

Focando o nosso olhar no objeto deste estudo, enquanto uma parte dos filmes reforça estereótipos³ engendrados à ideologia hegemônica na representação de personagens homossexuais, outras buscam positivar essas representações ao fugir do estereótipo convencional, mas acabam por criar um novo que, de acordo com Mascarello (2006), é idealizado, naturalizado, higienizado, em um visível esforço de masculinizar a figura gay no cinema.

Os estudos gays que ganham forma no final do século XIX, vêm em um primeiro momento criticar e questionar essas representações sociais estereotipadas, bem como os silêncios e as opressões aos quais os personagens homossexuais são submetidos. Essa reivindicação questiona o papel da cultura e arte, que passam a ser vistas não mais como forças criadoras, mas como aquelas que reforçam, reafirmam estereótipos nas representações de gênero e orientação sexual (MASCARELLO, 2006).

Pinho e Nascimento (2016) acreditam que por meio de uma obra cinematográfica os personagens homossexuais são sujeitados a um processo de observação, análise e classificação, no qual é responsabilidade do receptor observador conferir características concernentes ao papel de tal sujeito na sociedade. Este processo de julgamento é intrinsicamente enraizado nos padrões estabelecidos pela própria sociedade. Neste caso, como apontado no capítulo anterior, impera uma binaridade de gênero que, alicerçado na heterossexualidade compulsória, sempre coloca a heterossexualidade no centro da norma, como único modelo válido de sexualidade a ser seguido.

Em corroboração a isto, Rossini (2004) aponta que o cinema enquanto feitor e mantenedor de discursos auxilia a dar visibilidade às representações sociais acerca das

³ De acordo com Hall (1997), os estereótipos se apoderam das características mais comuns de uma pessoa e reduzem tudo sobre o indivíduo a essas características, à medida que também podem exagerá-las e simplificá-las. Dessa maneira, os estereótipos naturalizam, essencializam e estabelecem a “diferença”, distinguindo o que é normal e aceitável daquilo que não é. Para além disso, afastam e apagam tudo que não se encaixa, demonstrando uma prática excludente, que faz parte da manutenção de uma ordem social e simbólica, ocorrendo em espaços onde há uma grande desigualdade de poder.

identidades culturais e suas demandas, de modo que nos permite entender todos os enfrentamentos, as permanências e as transformações presentes no campo social, à medida que também articula discursos verbais e imagéticos.

Dada toda essa conjuntura, entendemos que o cinema se configura como um dispositivo cultural que é lido como fator constituinte da sociedade a qual se insere. Entretanto, Woodward (2000) irá discorrer que quaisquer que sejam os significados trazidos pelos discursos, eles só serão eficazes se nos recrutarem enquanto sujeitos. Nesse sentido, os “sujeitos são sujeitados” ao discurso e devem, eles mesmos, tomá-los para si, de maneira que as posições que assumimos e com as quais nos identificamos passem a fazer parte das nossas identidades.

Todavia, alguns discursos hegemônicos, quando direcionados a determinadas identidades, trazem ônus aos indivíduos pertencentes a elas. Dessa maneira, um dos principais mecanismos de subjugação se dá por meio da criação e manutenção de discursos preconizados que mantêm a parcela não hegemônica moldada em um modelo tipificado e reducionista. A difusão de mensagens, lugares comuns e clichês, perpetuam preconceitos e estereótipos atribuídos a essas identidades desviantes. Em vista disso, a seguir, passamos a discorrer sobre como o estereótipo opera na construção dessas relações de poder.

3.2 APROFUNDANDO O DEBATE ACERCA DO ESTEREÓTIPO

Na história do cinema mundial, percebemos uma trajetória assinalada por diversos estereótipos, discursos opressores e invisibilidades na representação de personagens homossexuais, os quais também se fazem presentes nas sociedades. Desde o período em que o cinema se consolida em Hollywood, por volta da década de 30, observamos, gradualmente, gays estereotipados, marginais e perigosos (CORRÊA, 2014). Nepomuceno (2009) aponta que dentre os vários estereótipos atribuídos a esses personagens, um se destaca: o estereótipo do “marica”. Por conseguinte, este tipo de representação é característica das primeiras investidas em uma temática gay no cinema, trazendo um homossexual cheio de trejeitos de “feminilidade”, maquiagem exagerada e figurinos extravagantes, sendo ele o responsável pelos momentos de escárnio, alívio cômico e riso dentro do enredo.

Tanto no cinema estadunidense quanto no cinema brasileiro, as primeiras representações de homossexuais masculinos vão servir a fins humorísticos, abusando de um viés caricatural, trazendo a afetação dos gestos e se aproveitando da inadequação desses sujeitos para provocar o riso, e quando não servem mais ao propósito de objeto risível,

passam a ser utilizados no enredo como figuras antagônicas ou trágicas (PISTILLI; VALE 2016).

No que concerne ao estereótipo, Dyer (2013) afirma que a constante reprodução daqueles considerados negativos para determinados grupos minoritários – negros, mulheres, homossexuais – não chega a ser propriamente a raiz do problema, pois o estereótipo é apenas uma espécie de atalho através do qual os indivíduos ordenam, normalizam a massa complexa de informações recebidas. Dessa maneira, esse processo mostra uma forma ampla e particular pela qual a sociedade e seus indivíduos conferem sentido a si mesmos por meio de generalizações, padrões e tipificações.

Os estereótipos expressam definições particulares da realidade, com caracterizações correspondentes, que estão relacionadas às disposições de poder dentro de cada sociedade e cultura. Logo, o problema não reside no estereótipo – eles são aspectos do pensamento e representação humana – mas nos efeitos que decorrem de quem os define, de quem os controla e, sobretudo, dos interesses aos quais eles servem. Assim, identificar quem propõe o estereótipo e quem detém o poder para reforçá-lo é o principal questionamento a ser respondido (PISTILLI, VALE 2016).

Trazendo essa discussão para o foco central desta pesquisa, encontramos o pensamento de Stam e Shohat (2006) que enfatiza que o cinema não se refere ao mundo, mas à representação de discursos. Nesse ínterim, a obra cinematográfica é um fragmento de um fragmento, e o que passa a importar não é a fidedignidade a uma realidade inalcançável ou indistinta, mas sim a organização de discursos e, principalmente, a identificação de quais discursos estão em jogo. Em vista disso, Pistilli e Vale (2016) argumentam que essa noção discursiva nos leva a um árduo debate sobre a necessidade ou possibilidade da representação própria ou auto representação nos filmes.

Considerar as elucubrações trazidas no parágrafo anterior, no que tange às representações e discursos dentro do cinema, suscita reflexões válidas para pensar os personagens gays em tela. Em um primeiro momento, seria possível alcançar, por meio da representação própria ou auto representação, um cinema com representações mais diversificadas e plurais para as minorias sociais, longe do estereótipo reducionista e excludente que se construiu em torno dessas identidades? De imediato, não é possível precisar uma resposta para essa pergunta, pois envolveria todo um processo de investigação e posterior discussão, que não caberia no escopo dessa dissertação. Porém, em retrospecto, aquilo que podemos apontar é que a camada hegemônica eurocêntrica raras vezes precisou se preocupar com “possíveis” representações negativas – pelo menos não quando a representação partia

deles próprios – uma vez que suas aparições são mais variadas, pois se encaixam dentro da normalidade, do caráter aceitável e normativo. Entretanto, quando o referente é a parcela não-hegemônica ou as identidades desviantes-dissidentes, comportamentos negativos ou modos duvidosos de agir de um indivíduo tendem a ser sumariamente generalizados no cinema, como pertencente a todos os membros daquela comunidade oprimida (PISTILLI; VALE, 2016). Se na semântica tomamos esse processo de uniformização pela sinédoque - tomar o todo por uma parte -, numa abordagem culturalista, percebemos que é um dos reforços do já discutido estereótipo, que busca naturalizar as identidades, de modo que sejam atribuídas características comuns a todos os indivíduos.

Outro aspecto pertinente a se questionar é se existe um cinema gay, no qual as representações são de fato mais plurais. A pergunta que se faz presente é: o que caracterizaria um cinema declaradamente gay? Para responder esses questionamentos, recorreremos a Lacerda (2015), que em sua tese de doutorado intitulada “Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além”, estudou de maneira aprofundada um conjunto de filmes que, eventualmente, dizem respeito a um cinema gay. O autor enfatiza que não é unânime um conceito definidor no que concerne ao Cinema gay, porém, elenca três características que dariam conta de mapear filmes que despertam o interesse dessa área de estudo. A primeira se refere ao filme em si mesmo, ao trato, de maneira implícita ou explícita de temas relacionados ao homoerotismo e transgeneridade. A segunda se refere à autoria, são filmes que contam com a participação de indivíduos auto identificados como lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros, em funções importantes: roteirizando, dirigindo, produzindo ou integrando o elenco principal (ainda que estes filmes não abordem temáticas relacionadas a essas identidades). A terceira é a espectadorialidade, a relação do público, especialmente aquele identificado como LGBT, com os filmes em questão. Nesse contexto é possível atentar para filmes, ou um conjunto deles, que embora não seja de temática homoerótica, são realizados por autores vinculados a este universo, assim, as obras estão atreladas a audiência gay e lésbica, de modo a fazer parte do repertório da sua cultura.

Lacerda (2015) afirma que essas obras propiciam uma visão “de dentro” que caracteriza o Cinema gay, pois trazem questões, conflitos e dramas específicos das identidades gays e vivências homoeróticas. Entre todos os temas trazidos nelas, o mais recorrente é o da descoberta do desejo homossexual – mais especificamente na adolescência – e dos obstáculos da aceitação ou não aceitação, gerados a partir dessa consciência e necessidade de externalizar esse desejo. Ademais, outro tema frequente se refere à homofobia – de maneira internalizada ou não – e a situação conflituosa vivida por personagens que se

mantêm “dentro do armário”. Essas narrativas apresentam personagens que tratam a própria sexualidade e as relações homossexuais como algo sigiloso, à medida que se mostram “heterossexuais” para sociedade, sustentando uma espécie de vida dupla. Em pequena medida, há filmes que tratam de conflitos conjugais, as dificuldades em se conseguir um relacionamento ou drama do término, sempre atrelados ao estereótipo do gay solitário.

Á guisa de conclusão, a relevância do debate em torno do estereótipo está relacionada a diferença na atribuição e exercício do poder e à possível existência de certos grupos sociais para combatê-lo. Diz respeito a uma luta de representações travada num universo que privilegia o eurocêntrico, percebido na figura do homem branco, europeu, cristão e heterossexual. Na sequência, empreenderemos um esforço para delinear como se dá a representação do homossexual masculino no cinema brasileiro.

3.3 O HOMOSSEXUAL MASCULINO NO CINEMA BRASILEIRO

A primeira obra a trazer um personagem “gay” no cinema brasileiro é uma comédia intitulada “Augusto Aníbal quer casar” (Luiz de Barros, 1923), o filme conta a história do personagem título que, em busca de uma noiva, casa por engano com uma travesti, só percebendo o equívoco depois do matrimônio, quando a esposa tira seu vestido de noiva e volta a apresentar uma performance mais “masculina”, se enquadrando em um modelo heteronormativo de comportamento social (MORENO, 2002).

Por se tratar de uma produção da década de 20, a obra supracitada causou um certo impacto na sociedade conservadora da época. Fato é que, após esse filme, não se encontra nos anos restantes da década de 20, nem em toda a década de 30, filmes que tratem da temática da homossexualidade. Dessa maneira, ocorre um desaparecimento dessas identidades que estavam começando a ser representadas no cinema nacional.

A esse respeito, Pinho e Nascimento (2016) apontam que o esquecimento é uma ferramenta fundamental na relação que se estabelece entre história e memória. De acordo com os autores, o esquecimento opera como a interrupção da memória que se costumava ter e, ainda que se trate de um processo involuntário, no qual se pressupõe deixar de reter informações previamente adquiridas, o esquecimento, ou porquê não dizer, “silenciamento” das memórias marginalizadas no cinema – como é o caso das representações identitárias homossexuais – é influenciado por dispositivos de controle social que visam apagar discursos e construtos não-hegemônicos.

Em contrapartida, Rossi (2009) afirma que é durante esse período, entre os anos 20 e 30, que ocorre o surgimento, por meio das chanchadas, da comédia musical, na qual atores como Oscarito e Grande Otelo se tornam conhecidos pelo público e popularizam o gênero. Ambos vão dar vida a inúmeros personagens cinematográficos, alguns com forte temática homoerótica, mas que se tornam pouco expressivos em um contexto mais amplo do cinema nacional.

Não por acaso, é a partir da emergência das identidades gays que podemos perceber que a temática da sexualidade, tratada aqui como um artefato cultural difundido pelas produções midiáticas, confere papéis, preconiza discursos e resalta aspectos sexuais; e, uma vez situada fora da norma, do modelo hegemônico de heterossexualidade, vai ser constantemente vigiada, regulada e punida.

De acordo com Foucault (1996), a vigilância se torna um mecanismo fundamental em sociedades modernas para o controle do poder, pois propicia a produção de conhecimentos sobre os vigiados. Nesse contexto, o saber produzido passa a ser um aspecto fundamental para o exercício do poder, de maneira que saber e poder se coadunam para fornecer um controle mais incisivo, permanente e profundo. Desse modo, quando os personagens gays são observados em tela, sob uma ótica vigilante das suas representações, se produz um saber possibilitador do exercício de poder sobre eles. Assim, se estabelece uma regulação social que vai higienizar as identidades gays, retirando-lhes de certos espaços – como o cinema – e conferindo espaços outros, situados à margem da sociedade.

É somente na década de 40 que se volta a representar personagens gays no cinema brasileiro, em filmes como: “O cortiço” (Luiz de Barros, 1945) e “Carnaval no fogo” (Watson Macedo, 1949), que são os únicos representantes da temática no período. O primeiro é uma produção cinematográfica baseada no romance homônimo de Aluísio de Azevedo, escritor brasileiro que inaugurou a estética naturalista na literatura brasileira. Na obra, o personagem homossexual em questão é um dos moradores do cortiço, ele é explorado constantemente por João Romão, dono do lugar. No que diz respeito a sua caracterização/gestualidade, ele aparece sempre entre as mulheres (empregadas domésticas, lavadeiras), conversando e gesticulando com trejeitos afeminados. Já em “Carnaval no fogo”, o ator Grande Otelo se traveste para interpretar Julieta, enquanto Oscarito está no papel de Romeu. Não obstante, o carnaval é um dos temas recorrentes nas chanchadas, uma vez que as comédias de costumes abordavam, sobretudo, temas intrinsicamente brasileiros, que faziam com que o público se identificasse, embora a crítica sugerisse que chanchada não era cinema (ROSSI, 2009).

Ponderamos que em “Carnaval no fogo” o personagem está mais relacionado a uma questão de performance ou “performatividade de gênero⁴” do que à sexualidade propriamente dita. Mesmo considerando-se a época, o personagem portar uma “performance” feminina não poderia legitimar que fosse, de fato, homossexual. É válido ressaltar que nos filmes da década de 30 (e nas décadas seguintes) era muito comum representações desse tipo, principalmente quando se tratava de musicais, nos quais apareciam uma variedade desses personagens (MORENO, 2002). Rossi (2009) afirma que na década de 40 era muito recorrente a representação de homens vestidos de mulher, com uma abordagem debochada, como objeto risível e ridicularizador, por meio da exacerbação de trejeitos e figurinos.

Na década de 50, um filme chamado “Mulher de verdade” (Alberto Cavalcanti, 1954), também não trata da homossexualidade, mas registra a aparição da primeira mulher transexual no cinema brasileiro: Ivaná, que aparece interpretando um papel feminino numa festa de gala. Já na década de 60, Moreno (2002) aponta que existiu um sutil acréscimo no número de representações homossexuais nos filmes nacionais. O autor lista 13 filmes em que esses personagens aparecem, é um número pequeno perto da centena de filmes produzidos na época, mas é uma evolução considerável se comparado aos casos isolados das décadas anteriores. Estas obras tinham um foco em temas sociais e políticos, situadas dentro de um “Cinema Novo”, com uma forte “ideologia” de esquerda. Os filmes buscavam mostrar as mazelas do povo brasileiro diante da opressão social e política do período, não se preocupando em inserir um debate centrado nas minorias e seus direitos civis.

Em 1963, é lançado o filme “O beijo” (Flávio Tambellini, 1963), a obra é a primeira versão cinematográfica do texto teatral de Nelson Rodrigues, conta com uma premissa simples: um homem com uma vida bastante pacata, torna-se alvo de preconceito após ser flagrado beijando um homem que acabara de ser atropelado. Assim, o protagonista ao atender aquele que se tratava do último desejo do moribundo (ser beijado uma última vez), passa a ser perseguido pela sociedade. Curiosamente, um remake foi gravado na década de 80, tendo como protagonista o ator Tarcísio Meira, o que causou bastante rebuliço na época, por conta da sua figura máscula, também por se tratar de um ator global e símbolo sexual do período.

Todavia, é apenas na metade final da década de 60 que o filme considerado mais significativo como ruptura é lançado, intitulado “O menino e o vento” (Carlos Hugo

⁴ De acordo com Judith Butler, na obra “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (2003), o gênero é performativo, pois possui uma determinada expressão e manifestação, sendo condicionado por normas que o fazem ser definido em um sentido ou outro, numa lógica binária. Além disso, o gênero é um conjunto de atuações, gestos e atos performativos, composto pela repetição e ritual adquiridos a partir de processos de naturalização.

Christensen, 1966). A obra é a que aborda mais profundamente ou explicitamente a temática da homossexualidade masculina até aquele momento (MORENO, 2002). No filme, é apresentada a história de José Roberto, um engenheiro de férias numa cidade do interior, na qual conhece o menino Zeca. Eles desenvolvem uma forte e estranha amizade que não é bem vista pela população, ao final, José Roberto é acusado de matar o menino.

Nos anos 70, a produção de filmes no Brasil é muito intensa, isto se deve aos avanços alcançados nas diferentes associações de cinema que se formam em variados congressos e festivais, bem como pela atuação da Embrafilme, organização criada em plena ditadura militar, que atua como órgão regulador na preservação da parcela do mercado de exibição obrigatória de cinema brasileiro. Rossi (2009) aponta que é nessa década que surge em São Paulo a pornochanchada, uma produção, em grande escala, de filmes com forte apelo comercial, que fica conhecida como Boca de Lixo.

As obras da Boca de Lixo eram financiadas por produtores independentes que tinham a intenção de realizar filmes “levemente” pornográficos, com alguns elementos do gênero consagrado da chanchada e grandes pitadas de erotismo. Embora fossem comparados ao estilo pornô, estes filmes não apresentavam sexo explícito em suas cenas. Nesse gênero, assim como na chanchada, encontra-se um número grande de filmes sobre relações homossexuais femininas. Todavia, essa e tantas outras temáticas vão perder espaço após a queda da Embrafilme e o fim da reserva de mercado de exibição nacional.

No que concerne à representação de personagens homossexuais masculinos, na década em questão, há cerca de 60 títulos, com uma visível inconsistência entre eles, pois em alguns filmes os personagens atravessam toda a narrativa, em outros só aparecem em papéis secundários, em participações pouco significativas (MORENO, 2002). Entretanto, é sempre frequente a figura do homossexual depravado, doente, criminoso\perigoso, mas é ainda mais latente a representação do *gay-clown*, do homossexual como elemento cênico que causa risos, alívio cômico, não aquele com quem se rir, mas de quem se rir.

Assim, é nesse momento que se estabelece um modelo homossexual, que prepondera nas décadas seguintes. Trata-se de uma construção de personagem que vai se estender para outros meios como a televisão e o rádio. Desse momento em diante, há uma recorrência do trato pejorativo nas representações, nas quais os personagens gays\travestis são retratados através do estereótipo da “bicha louca\espalhafatosa”, com muita afetação dos gestos, carnavalização da identidade, em um viés risível.

Na década de 80, 44 títulos ainda foram produzidos, dentre eles muitos pornoeróticos, filmes que colocam os personagens homossexuais com um forte apelo sexual, contudo, é

também nesse período que entra em declínio a produção das pornochanchadas. Abreu (2002) aponta que vários motivos influenciaram, entre eles, o desgaste do gênero e a crise econômica que assolava o país, pois o dinheiro para produzir e assistir filmes era escasso. Aliado a isto, muitos exibidores, donos das salas do cinema, influenciados por distribuidores internacionais, travam uma luta judicial contra a lei de obrigatoriedade, de modo que muitas salas não exibem mais filmes nacionais (ROSSI, 2009).

Ocorre então o processual desmonte da Embrafilme, que tem sua derrocada final a partir do decreto do presidente da república à época, Fernando Collor de Melo, que ocasiona de uma vez o fim das leis protecionistas do mercado de exibição da produção cinematográfica realizada no Brasil. Desse momento em diante, os aspectos políticos começam a interferir de maneira substancial na produção cinematográfica, razão que afeta a continuidade de produção fílmica da época e que pode ser constatada por meio da decadência no decorrer da década de 80 e das seguintes.

Mesmo diante dessa crise, ainda se registra 53 títulos que apresentam em sua história personagens homossexuais, transexuais e travestis, tais títulos se dividem nas seguintes categorias: 45 dramas, 1 musical, 5 comédias e 2 policiais. Essa distribuição significa uma ruptura com os anos anteriores, quando havia uma unanimidade nas representações de personagens homossexuais em filmes de comédia (pornochanchadas) (PINHO; NASCIMENTO, 2016).

Com a criação da Lei do Audiovisual, sancionada pelo presidente Itamar Franco em 1993, institui-se um sistema de impostos na produção de filmes, o que possibilita uma reconquista da produção nacional. Não somente isso, é nesse momento que se pode observar também uma retomada crescente no trato da temática homossexual no cinema, a qual havia sido bastante invisibilizada em décadas anteriores aos anos 90.

Lacerda (2015) argumenta que esse eco na produção de obras de longa-metragem torna evidente uma transformação drástica na forma de representar personagens homossexuais. De acordo com o autor, o último filme da década de 80 que traz um homossexual masculino, “Ópera do Malandro” (Ruy Guerra, 1986), aborda o tema por meio de uma perspectiva da alienação político-social, traz um recorte de classe baixa, condições precárias de vida, percebidas no subemprego conferidos aos personagens, na marginalidade, na solidão e incapacidade de sustentar uma relação monogâmica; percepções estas que são também apontadas por Moreno (2002). Por conseguinte, Lacerda (2015) descobre que, de modo contrário, o primeiro personagem homossexual a aparecer em um cinema pós-retomada – o protagonista de “Jenipapo” (Monique Gardenberg, 1995) – é uma figura oposta, trata-se de

um padre interiorano de classe média, engajado politicamente na causa agrária, de boa índole e querido pelos moradores locais.

Lacerda (2015) conclui ainda que no Brasil há uma relação direta entre classe social e raça, e que essa junção se tornou também um elemento diferenciador entre as distintas identidades homossexuais masculinas. Logo, não é acaso que na maioria dos filmes analisados em sua pesquisa, os personagens são, excepcionalmente, brancos e de classe média. Dessa maneira, este perfil estaria culturalmente associado à identidade gay. Não obstante, esse perfil contraria as representações do cinema antes da Retomada, que, como apontou Moreno (2002), apresenta expressivamente personagens de extratos sociais baixos, com empregos precários, relação com a marginalidade, efeminação, tendência à solidão e dificuldade de estar ou manter-se em uma relação monogâmica.

Ademais, é evidente um amadurecimento na década de 90 no movimento que havia iniciado na década de 80, relativo a todo um processo de humanização dos personagens que até então eram representados de maneira estigmatizada, o que preconizava uma estereotipia que em nada ajudava nas discussões acerca da temática e da representatividade social de tais identidades/personagens (PINHO; NASCIMENTO 2009).

Essa reconfiguração de contexto evidencia a mudança na representação da homossexualidade masculina a partir dos filmes do cinema de retomada, que demonstra não apenas a aceitação, em alguma medida, de um modelo igualitário e da recusa dos conceitos de abjeção e desvio, bem como um perfil mais característico em termos de classe raça e gênero, em conjunção com as reivindicações das identidades gays. Peter Fry (1982) discorre que a partir de tal pensamento emerge uma lógica inédita para refletir sobre as homossexualidades projetadas nas telas. Se antes o papel definidor das identidades homossexuais se dava a partir da transgressão, da subversão dos papéis de gênero, de modo contrário, um novo modelo vai tornar a orientação do desejo pelo mesmo sexo ou sexo oposto o traço definidor destas identidades.

Nessa nova configuração se desloca a dicotomia entre feminino e masculino, que reforçavam estereótipos homossexuais, como as figuras da “bicha e do bofe” - a primeira um homossexual mais afeminado enquanto a segunda um mais masculinizado. Com a busca por um modelo igualitário, elege-se uma nova dicotomia, a oposição binária entre homossexual e heterossexual para centrar-se não em aspectos do gestual ou performance, nem no reforço do estigma, mas atentando-se para o desejo, a orientação sexual (FRY, 1982).

Lacerda (2015) mostra que esse modelo igualitário foi reivindicado pelo movimento homossexual brasileiro, originado a partir do Somos – Grupo de afirmação sexual e da revista

“Lampião da esquina”. O *Somos* significou a fundação da resistência LGBT no Brasil, por tratar-se da primeira organização LGBT politizada no país, já o “Lampião da esquina” foi a primeira publicação mensal declaradamente voltada para o público gay. Ambos buscavam difundir uma “identidade homossexual” que fosse distante daquela patologizante sob a ótica científico-médica; um novo homossexual, engajado politicamente com bases marxistas que não somente percebesse a heterossexualidade compulsória, mas que lutasse para mostrar outras possibilidades igualmente válidas de se relacionar afetivamente e sexualmente.

Pinho e Nascimento (2016) demonstram que as transformações culturais também ajudaram a criar uma espécie de consciência compartilhada sobre as diferentes possibilidades sexuais e de gênero, por meio de artistas como Ney Matogrosso e também o coletivo “Dzi Croquetes”, que frequentemente desafiaram os papéis sexuais e de gênero. Mesmo dada a importância do *Somos*, o grupo logrou poucos anos de vida, terminando suas atividades em 1983. Contudo, a iniciativa introduzida por eles resultou em outros grupos que continuaram a militância pró-LGBT. Toda essa consciência de grupo e identidade foi importante para resistir ao episódio da epidemia da Aids na década de 80, de modo a não sucumbir e permanecer mais politizado na década de 90.

A respeito do conflito originado pela AIDS no Brasil, Galvão (2000) aponta que a epidemia ocorre em um momento peculiar na história do Brasil, trata-se da transição política do governo militar para o estado democrático de direito. Sendo esse momento histórico fundamental para o entendimento do surgimento de novas demandas políticas que emergem a partir de grupos específicos: os gays, as mulheres e os negros. É também nesse período que o país se depara, por meio das páginas de jornais, com uma nova enfermidade, de origem desconhecida, que ganha o nome de “câncer gay”, à medida que também fica conhecida por “o mal do folhetim”, visto que é através deste veículo que a comunidade é informada sobre os novos casos surgidos. Passado o período de transição política, transformações significativas ocorrem na conceituação da epidemia, bem como mudanças de postura nas respostas da sociedade civil sobre o assunto.

Entretanto, todo o estigma social que se estabelece diante do surgimento da doença, principalmente o preconceito direcionado às identidades gays, permanece perpetuado em sociedade. Como aponta Galvão (1992), em sua dissertação de mestrado intitulada “Estudo antropológico sobre os meios de comunicação e a Aids”, a mídia difunde informações sobre a AIDS através de matérias sensacionalistas e preconceituosas, que auxiliam no reforço do estereótipo atribuído à doença e à comunidade gay. Assim, eram frequentes matérias que tratariam a situação como “doença dos homossexuais”, “câncer gay”, ou ainda, em vista de

buscar justificativas para contaminação, associá-la ao “desbunde gay” ou a “liberalização dos costumes”, em uma crítica ao comportamento sexual liberal e à sexualidade desviante. Dada toda conjuntura, grupos gays paulistas, como o já mencionado “Somos”, tomam as primeiras iniciativas para articular respostas frente à epidemia e ao quadro que se desenhava da associação às suas identidades.

Nesse sentido, foi necessário um posicionamento por parte destes grupos, pois a luta política observava suas pautas entrarem cada vez mais na agenda médica, suas identidades sendo tratadas como um caso de calamidade pública e de estigma social. Assim, o movimento gay precisou combater, por meio do enfrentamento, essas questões relacionadas à saúde e precisou também reivindicar o combate à violência e exigir os mesmos direitos civis dos heterossexuais.

Mesmo diante de todo esse cenário caótico que poderia ser motivo de muita discussão no cinema, há uma produção tímida de filmes de temática homossexual nesse período, que é encontrada apenas no remake de “Matou a família e foi ao cinema” (Neville D' Almeida, 1991) e em “Cinema de lágrimas” (Nelson Pereira dos Santos, 1995), únicos filmes com representação homossexual na década de 90. O primeiro filme traz um rapaz carioca de classe média, que mata os pais com golpes de navalha e, em seguida, se desloca com bastante naturalidade até uma sala de cinema para ver um filme. A obra intercala outras histórias à principal, em uma dessas, um romance homossexual é exibido em tela. Já o segundo filme, apresenta a história de um diretor de teatro que, após a estreia da sua nova peça, encara o fracasso da crítica, é quando contrata um jovem estudante de cinema, com o qual acaba se envolvendo amorosamente (MORENO, 2002).

Nas primeiras décadas do século XXI cerca de 21 títulos são encontrados, os quais representam a homossexualidade masculina. Evidenciamos que documentários como “Dzi croquetes” (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009) e filmes de cunho biográfico, tais como Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002), Carandiru (Héctor Babenco, 2003), Cazuza – O tempo não para (Sandra Werneck, Walter Carvalho, 2004) sintetizam os filmes desse período, trazendo vida e dando um tom verossimilhante aos personagens gays, ademais, evidenciam discursos que apresentam um teor político, humano e social próximo destes personagens (PINHO; NASCIMENTO 2009).

Por fim, é válido ressaltar que algumas representações embora longe do estereótipo estigmatizador, de toda liberação sexual em torno das identidades homossexuais, não são absolutamente um reforço positivo para as identidades gays, pois algumas operações resultam de uma naturalização da homossexualidade que se dá pelo apagamento de algumas das suas

características. Assim, ocorre uma higienização, quando não uma adequação a um modelo heteronormativo que é igualmente nocivo às reivindicações por representações plurais. Dessa maneira, ao fugir de uma representação estereotipada, tentando apresentar outra mais “aceitável”, entra-se no viés da reprodução higienista que acaba por criar um novo tipo de modelo, a do gay heteronormativo ou naturalizado.

Para entender melhor o paradigma que se estabelece acima, Lacerda (2015) traz dois conceitos, que em momento oportuno serão cruciais para o movimento de análise que será empreendido neste trabalho, são eles: “assimilacionismo” e “liberacionismo”. No primeiro, se tem como objetivo a integração ou assimilação dos homossexuais à sociedade, de modo a defender a equanimidade entre homossexuais e heterossexuais e, em termos práticos, propiciar uma normalização da homossexualidade de maneira que ela se adeque aos princípios vigentes no âmbito social. Enquanto no segundo, pressupõe-se que haja uma desestabilização das próprias práticas de normalização, tomando para si, inclusive, a diferença que existe entre homossexuais e heterossexuais e defendendo uma legitimidade e orgulho em viver essa diferença. Dessa forma, o assimilacionismo apoia uma ideia de igualdade e tolerância, enquanto o liberacionismo reforça a diferença existente e assume postura de oposição, de confrontação e resistência (LACERDA, 2015).

Frente a este panorama, percebemos que as narrativas do cinema veiculam e constroem, em alguma medida, relações de sexualidade e gênero. Assim, justificamos a relevância em investigar as práticas e potenciais efeitos dos discursos do cinema no que concerne à construção das representações sociais, que, por sua vez, contribuem para o estabelecimento dos papéis dicotômicos – homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual –, assim como para a sua desestabilização em movimentos contra-hegemônicos que problematizam as sexualidades, na intersecção das identidades, subvertendo o binarismo (BARROS, 2014).

CAPÍTULO 3

4 PESQUISA EMPÍRICA: O OBJETO EM FOCO

4.1 NARRATIVA, PERSONAGEM E DESFECHO

Considerando os objetivos desta pesquisa em compreender os desfechos designados aos personagens homossexuais no cinema brasileiro, entendemos que aspectos da narrativa e, mais especificamente, a estrutura que constrói o desfecho, merece nossa atenção, antes de partirmos propriamente para a pesquisa empírica proposta. Narratologia é o nome dado ao estudo da narrativa e da sua estrutura. Trata-se de uma contribuição do movimento estruturalista que tem Ferdinand de Saussure entre seus principais representantes. Contudo, é a partir de Gerard Genette – retomando o termo de Tzvetan Todorov – que se institui a narratologia enquanto disciplina. No que concerne à sétima arte, quando evocamos uma narratologia do cinema, falamos de uma ciência responsável por tratar da linguagem, códigos, contextos e convenções específicas deste veículo (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013).

Ao buscarmos as principais fontes de estudo da narrativa cinematográfica, notamos que este esforço é realizado por um conjunto de teóricos de diferentes áreas acadêmicas – sociólogos, psicólogos, antropólogos, semiólogos, teóricos da cultura – sendo que a investigação mais substancial advém daqueles com formação literária. Entretanto, a base de toda análise narrativa é a “Poética” de Aristóteles. Obra datada de 335 A.C, que trata, essencialmente, do teatro, mas que teve significativa importância para os estudos em cinema. Não obstante, o estruturalismo, que durante a década de 60 foi responsável por grande parte da análise narrativa desenvolvida pela teoria cinematográfica, teve bastante influência da obra do filósofo grego (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013).

Por seu turno, a narrativa se apresenta de muitas formas: verbal, escrita, visual. Não surge inadvertidamente, é um constructo, há no seu interior uma seleção e ordenação dos fatos. Mesmo que na vida real esse processo ocorra inconscientemente, no cinema se dá de maneira intencional. As narrativas perpassam a história, sempre existiram e continuarão a existir, é perceptível sua ubiquidade. A esse respeito, Bordwell e Thompson (1995) apontam que desde crianças somos expostos a mitos, contos de fadas, e quando crescemos tomamos contato com novelas, livros de ficção e biografias. Os autores vão mais além ao afirmarem que as histórias são formas fundamentais para que os seres humanos compreendam o mundo.

De acordo com Genette (1995), empregamos corriqueiramente a palavra “narrativa” sem nos preocuparmos com as ambiguidades presentes em seu significado. Logo, algumas das dificuldades dos estudos narratológicos derivam também de tal confusão. Assim, de modo a tornar mais claro o domínio do termo, o autor preocupa-se em distinguir três noções distintas. Em um primeiro momento, “narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (p. 23). Em um segundo sentido, “narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (p.23). Em última instância, “narrativa designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo” (p. 24).

Ao lançar um questionamento sobre quais seriam os elementos necessários da narração, Chatman (1990) recorre à teoria estruturalista para elucidar uma resposta. Nesta lógica, sustenta-se que a narração tem duas partes: a história, que compreende o conteúdo ou a sequência dos acontecimentos; os existentes (personagens, cenários) e o discurso, leia-se, a expressão, os modos por meio dos quais comunica-se o conteúdo. Simplificando esta relação, a história é “o quê” se relata de uma narração, o discurso é o “como”.

Chatman (1990) aponta ainda que as narrações são estruturas que independem do meio em que são veiculadas, são percebidas como estruturas porque as enxergamos assim, estamos dispostos a classificá-las como tal. De acordo com Bordwell e Thompson (1995), nós temos expectativas que são características da própria estrutura narrativa. Damos por certo que haverá personagens e ações; que estas, por sua vez, ocasionarão certas implicações entre eles. Esperamos que ocorram uma série de infortúnios que se relacionam de algum modo. Possivelmente, também ansiamos que os problemas e conflitos que surgem no curso da história se resolvam ou que a narrativa nos traga alguma explicação final, e mesmo quando não ocorra, que se lance uma nova luz sobre eles.

Em linhas gerais, uma narração se inicia com uma situação, a partir dela vai se produzindo uma série de mudanças que estão alicerçadas numa relação de causa e efeito até que surja uma situação inédita que engendra o final da narração (BORDWELL; THOMPSON, 1995). Desde a Póetica de Aristóteles, tem se estabelecido que os acontecimentos na narrativa são drasticamente correlacionados, vinculados e encadeados. A sequência em que aparecem dispostos não é somente linear como causal. (CHATMAN, 1990). Esta causalidade é fundamental nas narrativas, mas tanto pode estar representada de forma explícita, como não aparecer representada, ser implícita. Á guisa de exemplo, temos

narrações em que não há uma situação inicial que se apresente de modo claro, de maneira a movimentar a trama desde o começo, desencadear o conflito e estabelecer o clímax. Assim, deixando-nos a falsa sensação de que não há uma dinamicidade de causa e efeito, que as coisas são porque simplesmente são, ocorrem porque simplesmente ocorrem.

Contudo, como espectadores, deduzimos estes fatos que não se apresentam explicitamente e reconhecemos a existência de um material que é alheio ao universo da história. Nessa perspectiva, inferimos as causas, a sequencialidade temporal e outro espaço, ainda que nenhum destes aspectos tenham se apresentado de forma direta. Eventualmente, não temos consciência de ter realizado essas inferências, porém elas não são menos sólidas por serem espontâneas. Bordwell e Thompson (1995) apontam que para entendermos como realizamos tais atividades, é necessário se fazer uma distinção básica entre história e discurso.

Para estes autores, o conjunto de todos os fatos de uma narração, explícitos e implícitos, compõem a história. O discurso é o termo utilizado para descrever tudo aquilo que é visível e audível na película a que somos expostos. O discurso comporta, antes de qualquer coisa, todos os fatos da história que se apresentam de forma direta. Chatman (1990) avança a discussão ao trazer que os acontecimentos da história constituem convencionalmente uma ordenação chamada “trama”. Por seu turno, o estruturalismo sustenta que esta disposição é justamente o discurso operando, pois, os acontecimentos de uma história são transformados em trama pelo discurso.

No que concerne aos acontecimentos da narrativa, eles não só mantêm uma lógica de conexão, como uma relação de hierarquia: alguns são mais importantes que outros. Na narrativa clássica, somente os acontecimentos de grande importância constituem o núcleo da cadeia. Os núcleos são momentos narrativos que originam pontos críticos na direção que tomam os acontecimentos. Isto porque na estrutura narrativa há nós, eixos e ramificações que obriga a realização de um movimento em uma de duas ou mais direções (CHATMAN, 1990).

Os acontecimentos da narrativa são mudanças de estado causadas por um agente, normalmente estes agentes são os personagens, que ao criarem incidentes e reagirem frente a eles, desempenham um papel dentro do sistema formal do filme. Contudo, algumas causas e efeitos não se originam dos personagens, a ação pode estar vinculada a causas sobrenaturais ou até mesmo naturais. Todavia, uma vez que estes incidentes se instalem e estabeleçam a situação, os personagens tomam uma importância crucial na narrativa, pois movidos pela ação dos seus desejos e objetivos, desenvolvem a narração (BORDWEL; THOMPSON, 1995).

Nesse jogo, os personagens têm certas características físicas e traços de caráter. Desse modo, quando afirmamos que um personagem é bem desenvolvido ou complexo, na verdade,

queremos nos referir que ele é um conjunto de vários traços. Geralmente estas características estão postas para que o personagem desempenhe um papel causal dentro da narrativa (BORDWELL; THOMPSON, 1995). Em algumas narrações mais complexas, os personagens são construções abertas, seguem sendo misteriosas por mais que as conheçamos.

Tradicionalmente, convencionou-se na narrativa cinematográfica um modo dominante, chamado cinema clássico de Hollywood. Neste, há uma tendência a preponderar uma única forma de narrativa, entendida como clássica pela sua ampla e larga tradição. Assumindo não só uma configuração definitiva nos filmes dos estúdios americanos, essa passa a governar também muitas das produções realizadas em outros países, refletindo a hegemonia dos grandes estúdios hollywoodianos (BORDWELL; THOMPSON, 1995).

Na narrativa clássica pressupõe-se que a ação parte dos personagens ou agentes individuais, também que o desejo destes é o fator central que impulsiona avanços na trama, uma vez que as motivações estabelecem objetivos que são responsáveis diretos pelo desenvolvimento da narrativa. Desse modo, a história irá se centrar no processo de como alcançar estes anseios (BORDWELL; THOMPSON, 1995). Não obstante, a maioria dos modelos de desenvolvimento de enredo se baseiam no modo como as causas e efeitos implicam uma mudança na situação de um personagem. Mais comumente ele tem acesso ao conhecimento, se dá conta de algo no decorrer da ação e vislumbra a informação mais importante no momento do clímax.

Assim, surge a guinada na trama, pois se os personagens não aspiram que algo seja diferente de como se apresenta na situação inicial da narração, não se produz nenhuma mudança de sentido na história. Nesta ocasião, os personagens e suas características, principalmente seus desejos, são importantes agentes causais no curso da narração. Todavia, existem casos de produções em que o protagonista não é um agente ativo da ação, mas sim passivo. A esse respeito, Chatman (1990) afirma que um personagem pode ser, superficialmente, sujeito de um conjunto de ações, mas que em um nível mais profundo ele é o objeto narrativo, ou seja, aquele que é afetado e não o que afeta.

Ocorre que na narrativa clássica existe uma oposição que cria o conflito, pois, de modo contrário, não haveria nada que pudesse impedir o personagem de alcançar, de imediato, a sua meta. Há sempre uma situação de enfrentamento em que o personagem central precisa confrontar outro que possui traços distintos dos seus, de forma a tentar reverter a situação para conseguir alcançar o seu objetivo ao final da narrativa.

As narrações no cinema clássico se utilizam de uma série de possibilidades, contudo, há uma forte tendência a ser objetiva. A maioria dos filmes narrativos clássicos tem uma

inclinação a um forte grau de fechamento ao final. É aqui que o objeto de análise deste trabalho encontra lugar. Na narração de resolução tradicional, há sempre um anseio para que se resolva um problema, de que as coisas se solucionem de algum modo e, ao solucionar os finais, estas obras tentam concluir seus encadeamentos causais com um resultado concreto. Frequentemente, nos certificamos do destino de cada personagem, da resposta de cada mistério e o resultado de cada conflito imposto. O cinema de narrativa clássica se preocupa em trazer uma concretude maior para suas histórias de modo que elas se apresentem sólidas ao espectador.

Chatman (1990) cita Roland Barthes e seu conceito de “hermenêutica” para exemplificar essa função dentro da história, que é responsável por “articular de várias maneiras uma pergunta, sua resposta e a variedade de acontecimentos causais que podem formular a pergunta ou atrasar sua resposta” (p. 50). Referenciando Aristóteles, o autor aponta que as três marcações “princípio”, “meio” e “final” se referem às narrativas e aos acontecimentos da história de modo a propor uma imitação, pois não correspondem à realidade mesma, uma vez que estas delimitações não significam nada no mundo real. Nenhum final, na realidade propriamente dita, é definitivo da maneira em que é no fim de uma novela ou filme. Tal término serve para delimitar a trama, a história segundo seu discurso, é realizado puramente como um artifício da composição e não está em função da matéria prima da história, seja ela fictícia ou não.

Entretanto, entendemos que esses finais, independentemente da narrativa e sua estrutura, engendram posições de sujeito que são facilmente associadas às identidades frutos das representações em tela, conferindo locais e papéis sociais que não podem ser justificados pela mera disjunção entre ficção e realidade, pelo caráter diégetico ou não-diégetico da narrativa, ou ainda, a diferenciação entre discurso e história. Dessa maneira, sustentamos que, um filme, ao conferir um final em tela, não traz somente um encerramento de uma história, mas também a suspensão de um discurso para a atribuição de um outro que deixa uma mensagem “ideológica” para o espectador, mesmo após o final da narrativa.

Podemos mencionar o conceito de “enunciado” proposto por Foucault (2012, p.147) como “coisas que se transmitem e se conservam”, das quais nos apropriamos, repetimos e reproduzimos. Não se tratam de mensagens soltas, neste caso, de desfechos isolados, mas algo que as precede e que garante que sejam perpetuadas e consideradas verdades dentro de um saber. Assim, “[...] não há enunciado em geral, livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto” (FOUCAULT, 2012, p.120).

Gregolin (2007, p. 15) aponta que, em Arqueologia, Foucault se propõe a analisar para além do dito, o silenciamento de alguns enunciados em detrimento de outros, afirmando:

[...] em um momento histórico, há algumas ideias que devem ser enunciadas e outras que precisam ser caladas. Silenciamento e exposição são duas estratégias que controlam os sentidos e as verdades. Essas condições de possibilidade estão inscritas no discurso – elas delineiam a inscrição dos discursos em formações discursivas que sustentam os saberes em circulação numa determinada época.

Partindo dessa percepção, vemo-nos inclinados a investigar os desfechos atribuídos aos personagens gays nas narrativas cinematográficas brasileiras, com a finalidade de compreender quais são os discursos interditos, as posições de sujeito e, principalmente, o tratamento/destino desses indivíduos nos filmes investigados, os quais ganham significado sintomático.

4.2 PERCURSO METODOLÓGICO

Para o desenvolvimento da etapa empírica da presente pesquisa faremos uso da Análise de Conteúdo, proposta por Laurance Bardin, para investigar características do objeto de estudo que nos levem a responder às perguntas que direcionam este estudo: qual tratamento o cinema brasileiro tem dado às identidades gays em tela? Mais especificamente, qual destino tem sido conferido aos personagens gays no cinema brasileiro? Como os desfechos atribuídos aos personagens gays nos filmes brasileiros posicionam esses indivíduos como sujeitos sociais?

De acordo com Bardin (2011), a Análise de Conteúdo consiste em uma descrição analítica por meio de estratégias ordenadas, requerendo um trato da informação presente nas mensagens, seja através da análise dos seus significados ou dos seus significantes. Ademais, a autora afirma que o método “aparece como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (p. 38).

Por meio da reconstrução de representações, dentre outras possibilidades permitidas pelo método, os analistas de conteúdo deduzem a expressão dos contextos, bem como o apelo por trás dos mesmos. O texto passa a ser um meio de expressão, mais do que isso, um *corpus* de texto é a representação e a expressão de uma comunidade que o escreve (BAUER; GASKELL; 2017). Essa percepção é importante para esta pesquisa, uma vez que investigamos um objeto, um artefato cultural, situado em múltiplas arenas de poder simbólico que comportam diversas identidades, reivindicações e expressões próprias de um povo ou de

um grupo específico. Dessa maneira, sua investigação propicia não somente uma análise do objeto comunicacional, mas também uma importante discussão social.

No que concerne à condução da análise de dados quantitativos, esta compreende várias etapas, de modo que possibilite a atribuição de significados aos dados coletados. Como aponta Bardin (2011), as distintas fases da análise de conteúdo ordenam-se em torno de três núcleos cronologicamente dispostos: I) a pré-análise; II) a exploração do material e III) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

A pré-análise trata-se da etapa de estruturação ou fase de organização, consiste num momento para intuir, levantar deduções, tem como objetivo tornar as primeiras ideias operacionais, sistematizando-as, de modo que se possa administrar uma estrutura necessária do desenvolvimento das operações contínuas. Normalmente, esta etapa inicial dispõe de três funções: a escolha dos documentos, na qual ocorre a definição do *corpus* do trabalho a ser submetido à análise; a formulação das hipóteses e objetivos, partindo de uma leitura prévia que é feita dos dados; a elaboração de indicadores que sustentem a interpretação final (BARDIN, 2011).

Encerrada a primeira etapa, parte-se para a de exploração dos materiais, que diz respeito basicamente à criação de operações de codificação, desconto ou enumeração, sob encargo de regras estabelecidas previamente. Nesta fase, consideram-se os fragmentos dos textos em unidades de registro, a exposição de regras de enumeração e a classificação e agrupamento das informações em categorias simbólicas. A última etapa, por sua vez, engloba o tratamento dos resultados, que são cuidados de modo a serem expressivos e proveitosos, nesta fase pode-se sugerir inferências e antecipar interpretações destinadas aos objetivos antevistos, ou que se refiram a descobrimentos imprevistos (BARDIN, 2011).

Deste modo, a Análise de Conteúdo é apenas um dos métodos de análise de texto desenvolvidos dentro das ciências sociais aplicadas. Pondera-se que embora a maioria das suas análises clássicas terminem em descrições quantitativas de características extraídas do *corpus*, muitas vezes associadas à frequência de aparição de determinados conteúdos, uma importante atenção tem sido dada as “qualidades”, “tipos” e “distinções” no texto, anterior ou posterior a qualquer quantificação. Assim, a análise textual faz uma mediação entre uma formalidade estatística e a análise qualitativa dos dados (BAUER; GASKELL; 2017).

Logo, consideramos este um movimento oportuno para o presente trabalho de dissertação, visto que objetivamos uma pesquisa quantitativa amparada por uma fase de análise qualitativa que juntas serão responsáveis por extrair todo o potencial do material analisado no *corpus*.

4.3 CORPUS

Para responder as perguntas dessa pesquisa e chegar aos resultados que pretendemos, especialmente na tentativa de trazer um mapeamento dos desfechos dos personagens homossexuais no cinema brasileiro, entendemos a necessidade de compor um *corpus* representativo. Nesse movimento, se não abarcamos todos os filmes longas-metragens produzidos no país os quais trouxeram em sua narrativa personagens gays – pois eventualmente algum pode nos ter escapado – certamente sentimos a indispensabilidade de contemplar a grande maioria deles.

Para tanto, consultamos, em um primeiro momento, a obra de Antônio Moreno – fruto da sua dissertação homônima – intitulada “A personagem homossexual no cinema brasileiro”. Nela, o autor contempla 127 filmes nacionais, nos quais estão presentes representações de personagens considerados homossexuais pelo autor, situadas entre a década de 20 e meados da década de 90. Recorremos às análises de Moreno (2002) para entender qual o destino atribuído aos referidos personagens nesse período.

Entretanto, em uma pré-análise, percebemos que alguns dos personagens não se encaixam no entendimento de homossexualidade vigente, uma vez que a obra em questão confunde “travestilidade” e “transexualidade” com “homossexualidade”, tratando performance, identidade de gênero e orientação sexual não como variáveis distintas, mas colocando-as em um mesmo espaço ou categoria. Entendemos que a obra foi escrita na década de 90 e que grande parte das discussões de performatividade e expressão de gênero se efetivaram dessa época em diante.

Também percebemos que a mesma não trata apenas de personagens homossexuais masculinos, mas que há uma parcela significativa de representações de mulheres homossexuais nos filmes analisados. Embora consideremos importantes as representações lésbicas, optamos por propor um recorte temático, de modo a considerar apenas os personagens gays, por entendermos que trazer as diversas representações homossexuais demandaria outras discussões, reivindicações e problematizações próprias que fogem do escopo dessa pesquisa e que, por conseguinte, tornariam complexo demais o panorama a ser desenhado.

Feitas essas ressalvas, dos 127 filmes trazidos, excluímos aqueles que não se adequavam aos propósitos dessa pesquisa, restando 37 filmes (Quadro 1) nos quais, de fato,

há a representação de personagens homossexuais masculinos nos moldes anteriormente detalhados.

Ainda no que se refere à pesquisa de Moreno (2002), dirigimo-nos às suas análises para perceber como se davam os finais dos personagens homossexuais em questão. Enquanto este autor foca na representação como um todo, a nossa maior preocupação recai sobre os desfechos, considerando os objetivos desta pesquisa. Desse modo, montamos uma tabela na qual descrevemos cada um deles, para que posteriormente pudéssemos nos debruçar sobre esses dados e criar categorias.

Findada essa primeira fase da pesquisa, visando ampliar ainda mais o seu *corpus* e eixo temporal, iniciamos uma segunda etapa para abarcar as produções posteriores ao estudo do referido autor. Assim, situamos outro recorte, dessa vez dos últimos 20 anos, e realizamos o esforço de investigar, catalogar e analisar os filmes realizados no Brasil entre 1997 e 2017. Todas as bases de dado consultadas durante esse processo são listadas devidamente abaixo:

- a) Dicionário de filmes brasileiros de longa-metragem de Silva Neto (2002);
- b) Tabela de Filmes lançados entre 1995 e 2004 por ano e por público – ANCINE;
- c) Catálogos de filmes brasileiros entre 2004 e 2008 – ANCINE;
- d) Brasil nas telas de 2011 a 2018 – ANCINE;
- e) Revista Cinética: Cinema Brasileiro anos 2000;
- f) Acervo online da Cinemateca Brasileira;
- g) Banco de conteúdos culturais da Cinemateca Brasileira.

Durante o processo de pesquisa para identificar em quais produções haviam personagens homossexuais masculinos, tomamos como estratégia metodológica a leitura das sinopses, fichas técnicas, críticas especializadas e visualização dos trailers. Assim, sempre que verificamos a ocorrência de personagens gays na narrativa, assistimos aos filmes e procedemos uma observação dos desfechos.

É importante salientar que todo trabalho de mapeamento se deu online e, ao final dessa segunda investigação, mais 24 filmes foram adicionados ao *corpus* (Quadro 2), totalizando um número de 61 filmes situados entre 1923 e 2017. A intenção com esse mapeamento é proceder uma investigação de modo que se possa responder como o cinema brasileiro tem tratado e que destino tem dado aos personagens gays em suas narrativas.

Quadro 1 – Pesquisa a partir de Moreno (2002)

	Título	Ano	Direção
1	Augusto Aníbal quer casar	1923	Luiz de Barros
2	O cortiço	1945	Luiz de Barros
3	Bahia de todos os santos	1960	Trigueirinho Neto
4	O beijo	1963	Flávio Tambellini
5	O menino e o vento	1967	Carlos Hugo Christensen
6	O anjo nasceu	1969	Júlio Bressane
7	Dois perdidos numa noite suja	1970	Braz Chediak
8	O donzelo	1970	Stefan Wohl
9	Estranho triângulo	1969	Pedro Camargo
10	A navalha na carne	1969	Braz Chediak
11	Copacabana Mon Amour	1970	Rogério Sganzerla
12	André, a cara e a coragem	1971	Xavier de Oliveira
13	A casa assassinada	1971	Paulo César Saraceni
14	Na boca da noite	1971	Walter Lima Jr.
15	Uma verdadeira história de amor	1971	Fauzi Mansur
16	A rainha diaba	1973	Antônio Carlos Fontoura
17	O casamento	1975	Arnaldo Jabor
18	Fruto Proibido	1976	Egydio Eccio
19	Noite sem homem	1976	Renato Newman
20	O desconhecido	1977	Ruy Santos
21	A lira do delírio	1978	Walter Lima Jr.
22	Nos embalo de Ipanema	1978	Antônio Calmon
23	A intrusa	1979	Carlos Hugo Christensen
24	A morte transparente	1979	Carlos Hugo Christensen
25	O princípio do prazer	1979	Luiz Carlos Lacerda
26	República dos assassinos	1979	Miguel Faria Júnior
27	O beijo no asfalto	1980	Bruno Barreto
28	Pixote, a lei do mais fraco	1980	Hector Babenco
29	Ao sul de meu corpo	1981	Paulo César Saraceni
30	Asa branca: um sonho brasileiro	1981	Djalma Limongi Batista
31	A quinta dimensão do sexo	1984	José Mojica Marins
32	Aqueles dois	1985	Sérgio Amon
33	O beijo da mulher aranha	1985	Hector Babenco
34	Ópera do malandro	1986	Ruy Guerra
35	Romance	1986	Sérgio Bianchi
36	Cinema de lágrimas	1995	Nelson Pereira dos Santos
37	Jenipapo	1996	Monique Gardenberg

Fonte: Autoria própria.

Quadro 2 – Pesquisa posterior a Moreno (2002)

	Título	Ano	Direção
1	Navalha na carne	1997	Neville de Almeida
2	For all: o trampolim da vitória	1997	Luiz Carlos Lacerda
3	Até que a vida nos separe	1999	José Zaragoza
4	Amores possíveis	2001	Sandra Werneck
5	Madame Satã	2002	Karim Ainouz
6	Amarelo Manga	2003	Cláudio Assis
7	Cazuza, o tempo não para	2004	Sandra Werneck/Walter Carvalho
8	A festa da menina morta	2008	Matheus Nachtergaele
9	Do Começo ao Fim	2009	Aluizio Abranches
10	As Melhores Coisas do Mundo	2010	Laís Bodanzky
11	Muita calma nessa hora	2010	Felipe Joffily
12	Teus olhos meus	2011	Caio Sóh
13	Tudo o que Deus Criou	2012	André da Costa Pinto
14	Eu Te Amo Renato	2012	Fabiano Cafure
15	Praia do Futuro	2013	Karim Ainouz
16	Tatuagem	2013	Hilton Lacerda
17	Crô: o filme	2013	Bruno Barreto
18	Hoje eu quero voltar sozinho	2014	Daniel Ribeiro
19	Ausência	2015	Chico Teixeira
20	Beira-Mar	2015	Filipe Matzembacher/Marcio Reolon
21	Mãe só há uma	2016	Anna Muylaert
22	Amor em Sampa	2016	Carlos Aberto Riccelli/Kim Riccelli
23	Amores Urbanos	2016	Vera Egito
24	Corpo Elétrico	2017	Marcelo Caetano

Fonte: Autoria própria.

Sabemos que toda pesquisa possui suas limitações, bem como esbarra em dificuldades metodológicas. Uma vez que chegamos a esse número significativo de filmes, mesmo não abrangendo todas as produções cinematográficas – pois ficaram de fora os curtas e média metragem, assim como as animações – seguimos para a fase posterior da pesquisa. Procedemos uma descrição dos desfechos (Quadro 3) para que posteriormente esses dados fossem tratados quantitativamente.

Quadro 3 – Resultados empíricos

Ano	Título	Gênero	Tipo Narrativo	Desfecho
1923	Augusto Aníbal quer casar	Comédia	Coadjuvante	Abandonada pelo esposo quando este descobre que se casou “por engano” com uma travesti.
1945	O cortiço	Comédia	Coadjuvante	Termina virgem e sozinho , embora tente durante a trama conseguir uma relação sexual.
1960	Bahia de todos os santos	Drama	Coadjuvante	Se muda para o Rio de Janeiro, para viver ao lado de um homem mais velho que irá financiar suas pinturas.
1963	O beijo	Drama	Protagonista	É assassinado , após ser perseguido pela imprensa e sociedade.
1967	O menino e o vento	Drama	Protagonistas	P1 (Zeca): Desaparece em circunstâncias misteriosas P2 (José Roberto): É acusado de matar Zeca, com o qual tinha uma estranha relação.
1969	O anjo nasceu	Drama/Policial	Coadjuvante	É torturada por dois meliantes sob o tronco caído de uma árvore, há um viés de homofobia no ato.
1970	Dois perdidos numa noite suja	Drama	Protagonistas	P1 (Tonho): Depois de sofrer humilhações constantes, se vinga do companheiro. P2 (Paco): É assassinado por Tonho, depois de ser obrigado a reproduzir trejeitos femininos.
1970	O donzelo	Comédia	Protagonista	Após uma tentativa do pai de “torná-lo” homem, Nestor é desvirginado por uma lésbica. Ao final, ele aparece travestido, com trejeitos femininos, declarando não ser mais virgem.
1969	Estranho triângulo	Drama	Coadjuvante	É abandonado pelo gigolô com quem mantém um caso quando não serve mais aos seus interesses.
1969	A navalha na carne	Drama	Coadjuvante	Acusado de roubar dinheiro na pensão em que vive, é agredido e humilhado . Confessa o crime, mas contorna a situação ao seu favor. Sai de cena debochando dos agressores.
1970	Copacabana Mon amour	Comédia	Coadjuvante	Apaixonado pelo patrão e acreditando estar possuído pelo demônio, mata o homem amado. Ao final, se sente livre do “feitiço”, mas entra em pânico com o crime cometido.

Continua

Continuação

1971	André, a cara e a coragem	Drama	Coadjuvante	É abandonado pelo michê com quem se relaciona, quando este reencontra a mulher com quem se envolveu no passado.
1971	A casa assassinada	Drama	Coadjuvante	Morre de um ataque fulminante quando vê o filho do homem amado e o confunde com o falecido.
1971	Na boca da noite	Drama	Coadjuvante	É morto por um tiro da polícia ao final de um assalto a banco.
1971	Uma verdade história de amor	Drama	Protagonistas	Após reencontrar o companheiro – que havia fugido – descobre que ele na verdade é uma mulher; que após perder a mãe, foi incentivada pelo pai a viver como menino. Mesmo diante das circunstâncias, terminam juntos .
1973	A rainha diaba	Drama	Protagonista	Morre em um confronto entre grupos rivais de tráfico.
1975	O casamento	Drama/Romance	Coadjuvante	Enlouquece ao se deparar com a morte do pai.
1976	Fruto proibido	Drama	Coadjuvante	Preso acusado de ter assassinado várias mulheres viúvas. Ao final, descobre-se que outra pessoa era responsável pelos crimes e o personagem é solto .
1976	Noite sem homem	Drama	Protagonista	É agredido pela polícia (por conta da sua homossexualidade).
1977	O desconhecido	Drama	Protagonista	É apaixonado por seu pupilo, que mantém um relacionamento com Nina. Ao descobrir o plano de fuga do casal, José Roberto o mata, confessa seu crime ao padre e parte daquele lugar.
1978	A lira do delírio	Drama	Coadjuvante	Othoniel é incendiado por Pedro Bira enquanto está vulneravelmente bêbado. Mais tarde, em uma cobertura policial, identificam o seu corpo carbonizado .
1979	A intrusa	Drama	Protagonistas	Os dois irmãos assassinam a mulher com quem tinham uma relação e ficam juntos .
1978	Nos embalos de Ipanema	Drama	Coadjuvante	É abandonado pelo protagonista quando este já lhe extorquiu dinheiro suficiente para conseguir o que almejava.
1979	A morte transparente	Drama	Coadjuvante	Vive um triângulo amoroso com Beto e Marlene. Ao final, termina sozinho quando Beto opta apenas por Marlene.
1979	O princípio do prazer	Drama	Protagonistas	Fogem após desvendado os seus segredos e crimes cometidos.

Continua

Continuação

1979	República dos assassinos	Drama	Coadjuvante	A personagem se envolve com marginais da pior espécie. Ao final, aparece em uma lancha com um dos chefes do crime, ela o mata e foge em seguida.
1980	O beijo no asfalto	Drama/Policial	Coadjuvante	O personagem se assume apaixonado pelo genro, atira nele, que morre nos braços da mulher amada.
1980	Pixote, a lei do mais fraco	Drama/Policial	Coadjuvante	Fugida de um reformatório, se envolve com traficantes e prostitutas, termina o filme sem perspectiva de vida .
1981	Ao sul do meu corpo	Drama	Protagonistas	Após se deparar com uma grande revelação do passado, fica louco e sofre um acidente de carro.
1981	Asa Branca: um sonho brasileiro	Drama/Comédia	Coadjuvante	Se envolve afetivamente com um jogador de futebol, o qual é responsável por alavancar a carreira. Contudo, termina sozinho quando, este, conquista a fama.
1984	A quinta dimensão do sexo	Drama/Comédia	Protagonistas	Procurados pela polícia por crimes cometidos, os amantes fogem, morrem quando o carro em que estão cai de um precipício.
1985	Aqueles dois	Drama	Protagonistas	Alvos de preconceito, dois colegas de trabalho são perseguidos, até que são despedidos. Ao final, ficam juntos , mesmo sem saberem se estão de fato apaixonados um pelo outro.
1985	O beijo da mulher aranha	Drama	Protagonistas	Permanece encarcerado em uma prisão , após ser usado pela polícia para arrancar informações do colega de cela.
1986	Ópera do Malandro	Musical	Coadjuvante	Após se envolver em algumas atividades ilícitas, é assassinado .
1987	Romance	Drama	Coadjuvante	Após descobrir-se soropositivo, acaba no meio sombrio da prostituição .
1995	Cinema de lágrimas	Drama	Protagonistas	P1 (Yves): Está hospitalizado com Aids , já em fase terminal . P2 (Rodrigo): A lembrança de Yves faz com que ele busque em outros rapazes uma forma de substituí-lo.
1996	Jenipapo	Drama	Protagonista	É assassinado em decorrência de conflitos políticos.
1997	Navalha na carne	Drama	Coadjuvante	Acusado de roubar dinheiro na pensão em que vive, é agredido e humilhado. Confessa o crime, mas contorna a situação ao seu favor. Sai de cena debochando dos agressores.

Continua

Continuação

1997	For all: trampolim da vitória	Romance/Comédia	Coadjuvante	Fanático por uma artista americana, Sandoval pede ajuda ao seu superior para escrever-lhe uma carta. Ao final, fica emocionado por conhecer sua musa pessoalmente. Mas, com o seu par, não termina junto .
1999	Até que a vida nos separe	Drama	Protagonista	Permanece “ dentro do armário ”, sem viver sua sexualidade, pois acredita que poderia perder a empresa que herdará do pai caso este descubra sobre ele.
2001	Amores possíveis	Drama	Protagonista	Após terminar com o companheiro, que o incentiva a voltar para ex-mulher. Carlos procura Júlia, eles se relacionam, mas Carlos não consegue seguir adiante. Carlos fala com Pedro e eles reatam .
2002	Madame Satã	Drama	Protagonista	Em um bar é ofendido e agredido por um homem. Mais tarde vemos que está esperando seu agressor em uma rua, o qual mata com disparos de revólver pelas costas. No final, é mostrado o protagonista em uma delegacia , na qual é proferida a sua sentença pelo crime cometido.
2003	Amarelo Manga	Drama	Coadjuvante	Dunga apaixonado por Welligton, arma para acabar com o seu casamento. Ao final, tendo terminado com a mulher, Welligton procura Dunga, este o consola e tenta se aproveitar da situação. Welligton, embora fragilizado, não cede aos desejos de Dunga, que termina frustrado e sozinho , sem conseguir realizar o seu intento.
2004	Cazuza, o tempo não para	Drama biográfico	Protagonista	Morre em decorrência da Aids .
2008	A festa da menina morta	Drama	Protagonista	A festa está pronta, todos esperam pelo ápice, mas a menina morta não se manifesta em Santinho, que se afunda em tristeza e desespero . Na cena final, ele aparece na cama com o seu pai, ambos estão nus e abraçados.
2009	Do Começo ao Fim	Drama	Protagonistas	Depois de passarem um tempo afastados. Francisco chega à Rússia, Thomás o recebe, os dois se abraçam e há uma felicidade nesse reencontro .
2010	As Melhores Coisas do Mundo	Drama/Comédia	Coadjuvante	O personagem se depara com o seu filho no hospital após uma tentativa de suicídio. Os dois conversam, o rapaz fala sobre suas motivações, algumas questões familiares são abordadas e resolvidas .
2010	Muita calma nessa hora	Comédia	Coadjuvante	Aparece festejando com outros personagens.

Continua

Continuação

2011	Teus olhos meus	Drama\Romance	Protagonista	Otávio descobre que Gil, rapaz com quem está mantendo um relacionamento, é na verdade seu filho com uma namorada da juventude. O personagem termina aos prantos diante da revelação.
2012	Tudo o que Deus Criou	Drama	Protagonista	Após perder o homem que amava e ficar responsável por criar o filho dele com Maura. Miguel foge com o bebê, o irmão e a mãe, por medo de perder a guarda da criança.
2012	Eu Te Amo Renato	Drama	Protagonistas	André morre ao ser atropelado, deixando Beto sozinho .
2013	Praia do Futuro	Drama/Romance	Protagonista	Donato é confrontado pela visita de Ayrton, que vai até a Alemanha para lhe cobrar satisfações, sobre o irmão ter deixado o Brasil para viver com outro homem. O filme termina com os três – após terem discutido todos os seus problemas – aparentemente resolvidos entre si.
2013	Tatuagem	Drama	Protagonista	Fininha termina seu noivado e se muda para o Rio de Janeiro. De lá ele escreve para a família e manda cartões postais para o filho de Clécio, mas não escreve pra seu amado. Clécio tem sua companhia de teatro definitivamente fechada e termina sozinho .
2013	Crô: o filme	Comédia	Protagonista	Crô resolve casar-se, porém no momento crucial da cerimônia, Baltazar interrompe o casamento, o tira do altar e o carrega com destino ao Egito.
2014	Hoje eu quero voltar sozinho	Romance	Protagonista	Depois de terem ficados juntos e enfrentarem o preconceito dos colegas na escola. A cena final mostra Léo e Gabriel juntos em uma bicicleta, felizes .
2015	Ausência	Drama	Protagonista	Serginho denuncia Ney de abuso sexual, mesmo sem esse nunca ter o tocado, em seguida o personagem foge de casa ao pegar carona em um caminhão.
2015	Beira-Mar	Drama	Protagonistas	Depois da narrativa trabalhar a descoberta dos personagens, os dois se entregam um ao outro, numa cena intensa de sexo. A última cena mostra Martin, após ter acordado ao lado de Tomaz, saindo do quarto, indo ao encontro do mar, dando um mergulho.

Continua

Continuação

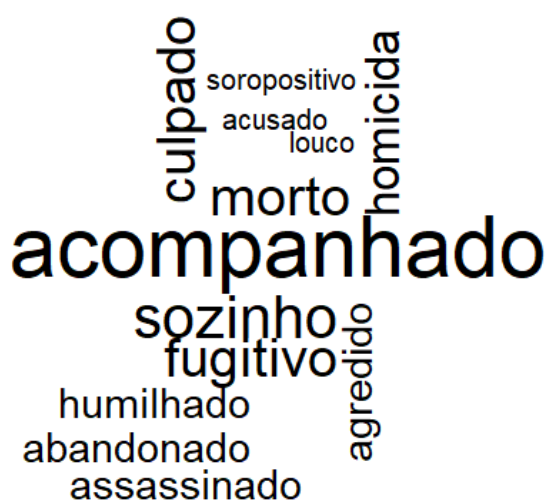
2016	Mãe só há uma	Drama	Protagonista	Depois de mais uma discussão com os pais por conta do seu comportamento, Felipe desfruta da companhia do irmão que vai até o seu quarto e se aproxima dele, dividem um momento de cumplicidade. O filme apresenta clímax, mas carece de uma resolução, termina de forma abrupta.
2016	Amor em Sampa	Comédia	Coadjuvantes	Narra a história de um casal gay que se casa . A última cena dos dois mostra a cerimônia, na qual eles posam pra foto , mostram a aliança e bebem champanhe .
2016	Amores Urbanos	Comédia Dramática	Coadjuvante	Diego precisa ir ao funeral do seu pai, no local ele recebe apoio das suas amigas, ao sair de lá, eles se dirigem a noite paulistana
2017	Corpo Elétrico	Drama	Protagonista	Elias, homem gay, migrante nordestino, é assistente em uma fábrica de confecção de roupas em São Paulo. No filme conhecemos o seu trabalho, amizades, diversões e relacionamentos casuais. Na cena final, Elias aparece boiando no mar. A falta de conclusão/fechamento, ou ainda, a ausência de necessidade de um desfecho, é uma característica aqui.

Fonte: Autoria própria.

Uma vez de posse desses dados empíricos, realizamos a sua quantificação e posterior interpretação, em um movimento qualitativo. Para tanto, utilizamos o software IRAMUTEQ (*Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires*)⁵, o qual possibilitou, a partir dos dados obtidos, uma análise estatística de frequência de palavras. Nesse percurso, elaboramos um *corpus* textual, no qual atribuímos a cada desfecho uma ou mais palavras-chave e, em seguida, utilizamos o IRAMUTEQ para fazer uma quantificação da ocorrência de palavras.

De maneira a exemplificar, abaixo trazemos uma nuvem de palavras (Figura 1) com os vocábulos de maior incidência na descrição dos desfechos observados na fase de pré-análise desta pesquisa. Tal mensuração possibilitou que fossem criadas categorias sobre os desfechos analisados, categorizações estas que certamente auxiliaram na chegada aos resultados e, conseqüentemente, às respostas para os problemas deste estudo.

Figura 1 – Palavras de maior frequência na descrição dos desfechos analisados



Fonte: Autoria própria.

A seguir, mostramos os resultados da pesquisa empírica realizada a partir dos 61 filmes. Os desfechos serão qualitativamente analisados, interpretados e embasados à luz de teorias alinhadas aos Estudos Culturais, Estudos de Gênero e outros autores que embora pertencentes a outras correntes teóricas, como o pós-estruturalismo, por exemplo, muito têm a contribuir para a temática proposta. Logo, propomo-nos a realizar aqui um movimento empírico que se dispõe a uma discussão social pertinente à temática deste trabalho.

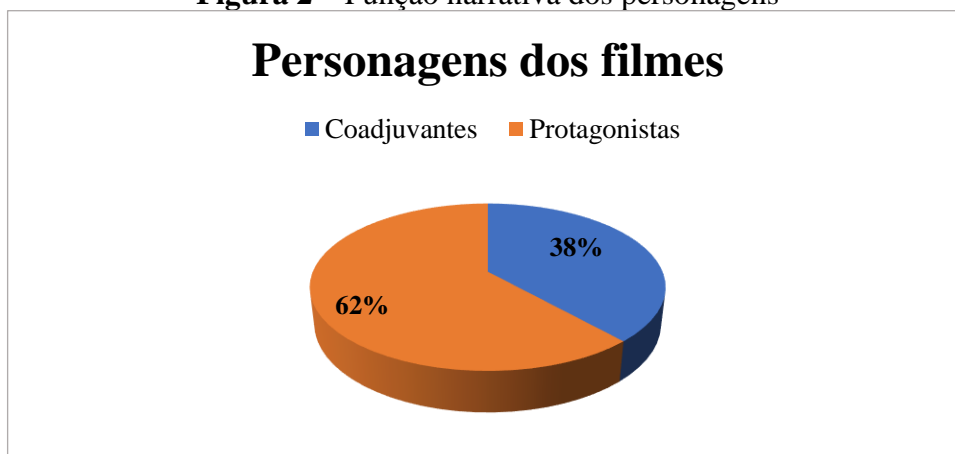
⁵ Trata-se de um programa de análise textual gratuito, elaborado e lançado por Pierre Ratinaud em 2008, a ferramenta permite variadas formas de análises estatísticas a partir de corpus textuais pré-estabelecidos.

4.4 OS DESFECHOS DOS PERSONAGENS GAYS NO CINEMA BRASILEIRO

Durante o percurso dessa pesquisa, vimos que a representação do homossexual nos filmes brasileiros é predominantemente construída sob uma perspectiva heteronormativa que se consagrou no cinema nacional. Essas representações, situadas em enredos que não estão isentos de um olhar hegemônico, foram alocadas em papéis e funções narrativas pouco plurais e diversas. Todavia, essas produções midiáticas passaram a ser cada vez mais questionadas, visto os frequentes tensionamentos propostos pelas minorias sociais, que agora passam a se mobilizar cada vez mais enquanto comunidade ou grupo, não aceitando passivamente representações estigmatizadas. Bem como, a partir do próprio despertar da sociedade para temas antes considerados tabus ou de pouca relevância social.

Entendemos que empreender um olhar contra-hegemônico, por meio de novas molduras, ressignificando espaços e conferindo locais outros para essas identidades é de fundamental importância. Entretanto, a maior inquietação para a realização do presente estudo sempre foi entender, para além da representação do personagem gay, qual o destino último lhe era atribuído em tela. Dessa maneira, a intenção aqui é problematizar os desfechos conferidos aos personagens homossexuais masculinos nos filmes brasileiros, percebendo qual tratamento final o cinema nacional tem dado aos mesmos. Logo, a partir da discussão aqui trazida, pretendemos compor um panorama que melhor elucide a questão.

A seguir, analisamos os resultados empíricos coletados a partir do *corpus* desta pesquisa, anteriormente explicitado. O objetivo é apresentar os dados quantitativos ao passo que procedemos uma discussão dos seus resultados. Dessa maneira, os desfechos serão qualitativamente analisados, interpretados e embasados à luz de teorias para que sejam extraídas informações para além da mera quantificação.

Figura 2 – Função narrativa dos personagens

Fonte: Autoria própria.

O primeiro dado sobre o qual nos debruçamos, diz respeito a função narrativa dos personagens gays nos filmes. Notamos que quando se refere ao papel desempenhado (Figura 2), o protagonismo de personagens gays em filmes brasileiros é mais frequente do que sua aparição unicamente como coadjuvante. Desse modo, podemos pontuar que na maior parte dos casos, quando se opta em apresentar um personagem gay, a relevância da problemática que envolve a sua vivência ganha destaque nas tramas.

Afirmamos que embora o *corpus* dessa pesquisa não abarque a totalidade de filmes produzidos no país nos quais esses personagens são representados⁶, esse resultado refuta algumas das hipóteses estabelecidas antes da realização da etapa empírica, especificamente a que considerava o personagem homossexual como marcadamente diminuído em suas representações cinematográficas, aparecendo na maioria das vezes em participações sem importância para trama, na função de figurante ou coadjuvante que não possuía narrativa própria.

Entretanto, ponderamos que o protagonismo conferido a esses personagens nem sempre existiu. Como notado no capítulo 2, “**A representação do personagem gay no cinema brasileiro**”, durante algumas décadas houve o desaparecimento das suas representações nos filmes, sendo restauradas apenas em momento posterior da filmografia brasileira. A despeito disso, durante todo o período que compreende o *corpus* analisado, situado entre 1923 e 2017, percebemos uma recorrência de representação, especificamente na década de 70, na qual os personagens homossexuais masculinos aparecem em 16 filmes. Bem

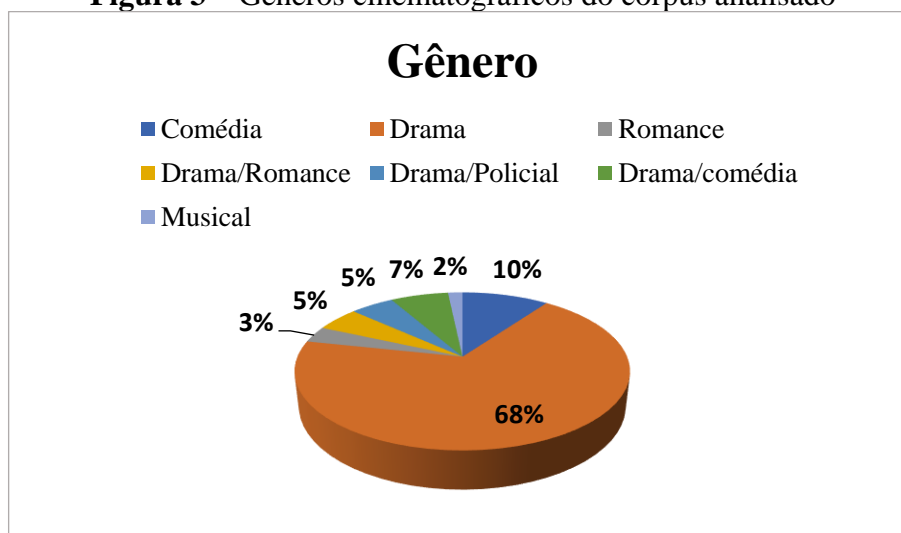
⁶ Realizamos um esforço de incluir o maior número possível de personagens gays representados no cinema brasileiro. Todavia, reconhecemos que uma pesquisa empírica dessa amplitude tem suas fragilidades, assim, alguns personagens de menor importância ou alguns filmes podem não ter sido considerados durante o levantamento realizado na fase inicial de pesquisa.

como, outro período de bastante significância para as representações é o cinema produzido pós anos 2000, no qual os personagens também estão representados em outros 21 filmes do *corpus*.

Tal frequência situada nesses dois momentos históricos não é aleatória, pois trata-se de dois períodos importantes para o cinema brasileiro. Durante a década de 70, ocorre a era de ouro da pornochanchada, que com o apoio da Embrafilme, tem a produção de filmes aumentada exponencialmente no país. Já o período pós anos 2000, compreende o cinema pós retomada, momento impulsionado pela Lei do audiovisual⁷, quando o cinema nacional recupera o fôlego, após um período de escassez na produção de filmes.

No que se refere à importância dada aos personagens homossexuais nesses dois períodos, na década de 70, dos 16 filmes, apenas em seis observamos representações protagonistas; já nos 21 filmes situados entre os anos 2000 e 2017, em 16 filmes estes personagens são protagonistas. Tal dado, embora não reflita todo o período compreendido pelo *corpus*, demonstra uma mudança no que concerne à importância conferida a esses personagens, que deixam de ser retratados de forma apequenada, como alegoria de riso, em papéis secundários e de pouca relevância para o enredo, e passam a ocupar papéis mais centrais, encontrando suas próprias narrativas e protagonismos.

Figura 3 – Gêneros cinematográficos do corpus analisado



Fonte: Autoria própria.

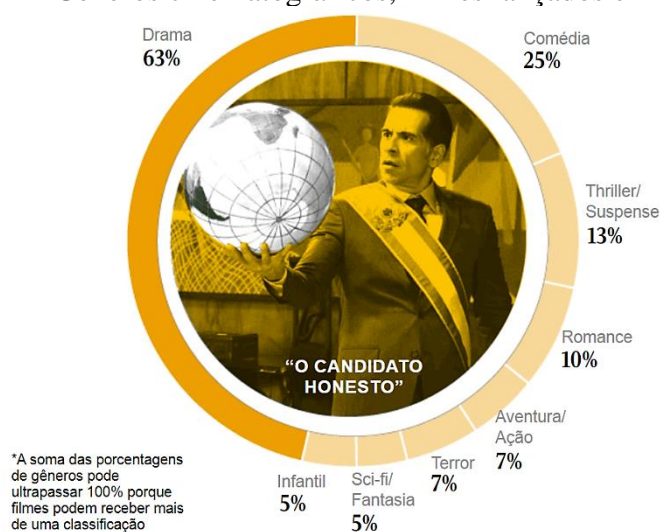
⁷ Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993.

No que tange ao gênero cinematográfico⁸ (Figura 3), a partir do resultado mostrado pelo gráfico, podemos pontuar que o que prevalece de forma quase que absoluta é o drama, por vezes com um tom de comédia, de romance ou policial. A guisa de comparação, um levantamento feito pelo jornal “O Globo” (Figura 4), a partir de dados fornecidos pela ANCINE⁹, de 185 obras audiovisuais brasileiras lançadas em 2018, apontou a realização de 98 filmes de ficção, 85 documentários e 2 animações. Do recorte ficcional analisado, 63% dos filmes são do gênero drama, 25% são comédias, 13% são thriller/suspense, 10% romance, 7% ação e aventura, 7% terror, 5% *Sci-Fi*/fantasia e 5% infantil.

De maneira a melhor relativizar a discussão trazida por esta pesquisa, pontuamos que ainda que os dados supracitados não englobem todo o período aqui estudado, eles mostram uma tendência da preponderância dos gêneros drama e comédia, assim como percebido na maioria dos filmes do *corpus* desta dissertação. A reportagem em questão foi mais além e buscou quantificar as temáticas centrais presentes nas produções brasileiras deste ano. Nesta etapa do estudo, a temática “LGBT” aparece em 3,2% dos filmes, ao lado de temas como “Religião” e “prostituição”, por exemplo. Aqui, entendemos que a presença de personagens não normativos, no que concerne a gênero e sexualidade, se converte em categoria, independente das histórias e tramas encenadas. Apenas essa classificação já nos faz refletir acerca da marginalização e isolamento social que essas identidades estão sujeitas, na ficção e na vida real, de modo que a sua presença mereça uma categorização a parte.

⁸ As informações acerca dos gêneros cinematográficos dos filmes foram retiradas diretamente das bases de dados dessa pesquisa. Pontuamos que não se trata de uma classificação nossa, mas que segue critérios preestabelecidos, seguindo uma diretriz mercadológica. Entendemos que a discussão mais abrangente acerca da classificação de gêneros cinematográficos, incluindo gêneros próprios do cinema brasileiro, é de grande pertinência, no entanto, não nos propomos a realizá-la para esta pesquisa. Assim, não ousamos pensar numa redefinição de gênero, e fizemos uso da rotulação advinda do próprio mercado/produtora dos filmes.

⁹ Entramos em contato diretamente com a ANCINE para solicitar dados relativos à produção nacional de um período mais extenso divididas em gêneros cinematográficos. Após contato telefônico e via e-mail, a agência disponibilizou apenas uma pesquisa denominada “Painel Interativo Gêneros Cinematográficos”, incluindo filmes lançados entre 2009 e 2017. No entanto, o estudo faz referência apenas aos gêneros “Documentário, Ficção e Animação”, o que não se mostra pertinente para as finalidades propostas. Disponível em: <https://bit.ly/36McEJE>

Figura 4 – Gêneros cinematográficos, filmes lançados em 2018

Fonte: O Globo (RISTOW; BARROS, 2019)

Retomando os gêneros cinematográficos identificados no *corpus* do presente estudo, entendemos que embora haja uma predominância do drama nas produções brasileiras em geral, ela se expressa no *corpus* que compõe esta pesquisa de forma muito mais acentuada, abarcando 85% dos filmes contabilizados, como mostram os gráficos apresentados. Trata-se de um dado significativo, de modo que nos vemos instigados a problematizar que não se trata de uma escolha aleatória da maior parte das produções cinematográficas brasileiras que contém personagens gays.

De maneira a ilustrar, na obra “Poética” (1966) de Aristóteles, o drama é caracterizado como um tipo de arte que mimetiza o curso humano da ação por meio da palavra, e, em decorrência desse fato, tais composições se denominam *dramas* pelo fato de imitarem agentes. De acordo com o autor, uma vez que quem imita representa o homem em ação, é inevitável que estes sejam bons ou maus. Mesmo trazendo uma visão maniqueísta, o filósofo argumenta que os caracteres sempre são alocados nessas categorias, sendo distinguidos pelos seus vícios ou virtudes. Para além disso, tal categorização leva a diferenciação do próprio gênero dramático e Aristóteles aponta que a ação realizada por homens de índole elevada é denominada tragédia, já a ação realizada por homens repugnantes, de caráter vil, é denominada comédia. Dessa maneira, a tragédia é a forma mais elevada de drama para o filósofo grego.

Freitas (2011) aponta que a tragédia ocasionava dor no espectador, sendo através do sofrimento que se conseguia expurgar os sentimentos e por meio do terror e compaixão que se chegava à catarse. Dessa maneira, a comédia propiciava finais felizes que deleitavam o

público, enquanto a tragédia conferia aos personagens finais tristes, que, conseqüentemente, entristeciam o público.

Não obstante, quando observamos as narrativas que se encontram classificadas como “drama” no *corpus* desta pesquisa, percebemos seus modos de narrar e os locais conferidos aos personagens homossexuais, recorrentemente posicionados em um lugar de sofrimento, em muito se aproximando do estigma social, marginalização, falta de perspectiva e relações conflituosas que circundam essas minorias em sociedade. Portanto, esse panorama pode revelar um *modus operandi* trágico que, em certa medida, exclui as identidades gays do “final feliz”, de modo que nos vemos motivados a melhor investigar esses e outros tipos de desfechos nas narrativas e fundamentar nossos achados no momento oportuno.

O segundo gênero mais frequente no *corpus* foi a comédia. De acordo com Moreno (2000), o cinema brasileiro coloca o homossexual de maneira ridicularizada e cômica, em representações nas quais aparecem politicamente alienados, usando um gestual exageradamente afeminado. Assim, ocupam na narrativa o papel de fazer o público rir, por meio de gestos espalhafatosos, voz fina similar ao timbre de voz feminino, além de portarem um comportamento falso e traiçoeiro.

A fim de comparação, outro dado trazido por Russo (1987), na obra “*The Celluloid Closet*”, aponta que nas comédias norte-americanas as representações de personagens homossexuais eram pejorativas, recorriam a sátira e inferiorização das identidades. Desse modo, os filmes de comédia produzidos em *Hollywood* também debochavam da homossexualidade como um objeto ridículo e cômico. Dado esse panorama, vemo-nos impelidos a investigar o objeto risível que se torna o personagem gay no cinema brasileiro, relacionando aos desfechos encontrados nesse tipo de narrativa.

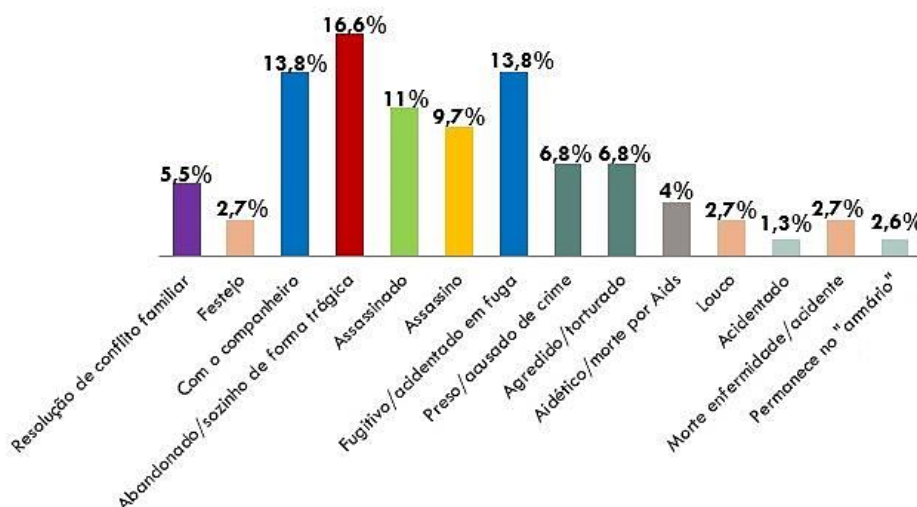
Por fim, concluímos que a quase total ausência de outros gêneros ao longo da história do cinema brasileiro, tendo o *corpus* como base, revela um modelo pouco plural de narrar a vivência homossexual masculina, centrada ou no drama ou no humor.

Figura 5 – Desfechos narrativos dos personagens gays no cinema brasileiro

Fonte: Autoria própria.

No gráfico acima (Figura 5), quantificamos situações positivas ou negativas no que concerne ao desfecho designado aos personagens gays das produções que compõem o *corpus* desta pesquisa. Os critérios para a definição do que foi interpretado como positivo ou negativo se constroem a partir da percepção do modo como estes personagens encerram a sua participação na narrativa e, de forma simplificada, se os mesmos vivenciaram a resolução do conflito que os assolava (positivo) ou se encerraram sua participação de forma trágica ou conflituosa (negativo). Apenas essa primeira quantificação já descortina uma tendência em construir personagens gays que não experimentam a felicidade, o conforto, ou o equilíbrio em suas vidas. Certamente esses números estão associados ao tipo de narrativa que frequentemente representa personagens homossexuais masculinos, como já discutimos anteriormente, um modelo não aleatório e à serviço de interesses hegemônicos que marginaliza essas identidades.

Com o intuito de detalhar esses desfechos, definimos palavras-chave (Figura 6) que melhor os representassem, como mostram os gráficos a seguir.

Figura 6 – Tipos de desfechos

Fonte: Autoria própria.

Buscaremos uma discussão acerca dos significados desses finais em uma perspectiva sintomática, que não se concentra especificamente nas narrativas em si, mas na frequência de determinados tipos de desfechos, aqui sistematizados em categorias, e que revelam a forma como o cinema brasileiro tem tratado seus personagens gays ao longo da história, designando-lhes certos finais que os posicionam como sujeitos sociais.

Como parte do grupo de desfechos interpretados como “finais positivos”, o mais comum foi o personagem terminar ao lado de seu companheiro, com uma frequência de quase 14% do *corpus* analisado, ainda que estar acompanhado não signifique necessariamente um final feliz. Como exemplo, encontramos narrativas em que a presença do companheiro na última cena revela equilíbrio, paz, bem-estar. É o caso da última aparição de Martin (Felipe Almada), em “Beira-mar” (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2015), ao lado de Tomaz (Maurício José Barcellos), deixando o quarto e indo ao encontro do mar em uma cena que transmite tranquilidade. Em “Hoje eu quero voltar sozinho” (Daniel Ribeiro, 2014), Leonardo (Ghilherme Lobo) é um menino cego que se apaixona pelo garoto recém-chegado à escola. Durante a narrativa, o sentimento que nutre pelo rapaz irá colocá-lo diante de vários conflitos sobre sua sexualidade, a descoberta do primeiro amor e as incertezas que decorrem disso. Por outro lado, Gabriel (Felipe Audi) é um personagem que, ao longo da trama, tem sua representação transformada, da figura do garoto novo, supostamente heterossexual, que atrai a atenção de várias meninas na escola ao amigo inseparável de Leonardo que se revela também apaixonado por este. Ao final da narrativa, os dois protagonistas enfrentam o preconceito dos colegas de classe, ao saírem de mão dadas do colégio onde estudam (Figura 7). A companhia foi interpretada aqui como um alento, que, em alguma medida, se revela positivo.

Figura 7 – Os personagens enfrentam seus agressores e assumem que estão juntos



A segunda representação mais frequente em desfechos lidos como positivos foi o que denominamos “resolução de conflito”, em 5,5% do *corpus*. Trata-se de narrativas em que o personagem finalmente resolve situações conflituosas que o perturbavam. Para ilustrar, podemos citar o final designado ao personagem de “As melhores coisas do mundo” (Laís Bodanzky, 2010) que ao se deparar com seu filho hospitalizado após tentativa de suicídio, tem uma conversa franca com ele, ocasião na qual questões familiares são abordadas e resolvidas.

Nesse contexto, a resolução tanto do conflito familiar quanto do conflito conjugal é, de forma sintomática, um alento a algumas problemáticas frequentemente associadas à orientação sexual, as quais colocam o homem gay como possuidor de caráter promíscuo e não monogâmico, dessa maneira, incapaz de construir e manter uma família. Bem como, coíbem alguns direitos civis, a exemplo do casamento civil e a adoção, deslegitimando esse tipo de união. Para além disso, a relação homoafetiva, que emerge como uma forma possível de arranjo familiar, enfrenta preconceitos e estigma social porque é preconizada uma concepção de família heterossexual em detrimento da homossexual. A despeito disso, em momento oportuno, discorreremos sobre conjugalidades homossexuais e como a temática se relaciona aos desfechos conferidos aos personagens gays nos filmes.

A última categoria interpretada como positiva foi aquela relacionada a celebrações, a qual denominamos “festejos”. Sua aparição foi pouco vista, em cerca de 3% do *corpus*, e nas situações representadas os personagens se mostram felizes. Como exemplo, podemos citar o final da obra “Muita calma nessa hora” (Felipe Joffily, 2010), em que o personagem gay aparece em uma festa celebrando com outros personagens da trama.

Nos desfechos interpretados como negativos, os quais compõem a esmagadora maioria do *corpus* dessa pesquisa, parece-nos relevante iniciar com algumas produções que trazem personagens envoltos em conflitos sociais e identitários que não se resolvem ao final das suas tramas, em grande medida pela maneira como se encerram os filmes, são eles: “Corpo elétrico” (Marcelo Caetano, 2017) e “Mãe só há uma” (Anna Muylaert, 2016).

Em “Corpo Elétrico”, somos apresentados a Elias (Kelner Macêdo), homem gay, migrante nordestino residente na cidade de São Paulo, assistente em uma fábrica de confecção de roupas. Durante a obra, nos aproximamos do seu cotidiano, círculo de amizade e relacionamentos casuais. Por meio dele, conhecemos a fábrica, outros personagens que transitam pelo local, os diferentes convívios sociais e os espaços que transcendem o ambiente de trabalho. Contudo, grande parte da vida do protagonista e da narrativa fílmica se desenvolve na fábrica, pois o trabalho é um assunto muito presente no filme.

No início da obra, há uma forte aproximação entre os personagens Elias e Fernando (Welket Bunguê). Embora seja sugerido que algo possa acontecer entre os dois, não ocorre um envolvimento entre eles. Assim, compreendemos que a narrativa de “Corpo Elétrico” apresenta uma situação inicial – o possível romance entre os personagens –, mas não chega a desenvolvê-la, de modo a produzir mudanças na história ou antecipar uma situação inesperada que conceba o conflito e a busca pelo reestabelecimento da situação inicial.

No que concerne ao protagonista, Elias passa maior parte do tempo entre a rotina de trabalho, momentos de diversão e flertes com as pessoas que atravessam o seu caminho. Entretanto, ainda que rodeado de pessoas, o personagem transparece solidão. Ademais, é um jovem apático, acomodado, sem grandes ambições. Durante uma cena no escritório da fábrica, ao ser questionado pelo chefe sobre como se projetaria em cinco anos, mostra-se indiferente, sua preocupação em relação ao futuro inexistente. A cena final, por exemplo, sintetiza tanto a inércia quanto a solidão do personagem. Nela, após uma bebedeira com os amigos tarde da noite, Elias diz que precisa trabalhar no dia seguinte, há um corte de cena, é novamente dia e ele aparece à deriva na praia, sozinho, boiando no mar (Figura 8).

Em relação ao desfecho do filme, que ocorre logo após a situação acima descrita, se dá de maneira instantânea, por meio de um corte abrupto de cena, reforçando uma ideia de “conclusão aberta” ou final sem grande grau de fechamento. Pontuamos que em termos narrativos, essa forma de conclusão é válida, porém, nesse entremeio, há a percepção de que muitas questões no que tange ao personagem são esquecidas, ou não são devidamente trabalhadas, pela forma brusca como a obra termina. Dessa maneira, interpretamos o desfecho

do personagem como negativo, pois o encerramento da trama não favorece a resolução dos conflitos que lhes foram impostos ao longo da narrativa.

Figura 8 – Cena final de "Corpo Elétrico" (2017)



Em “Mãe só há uma” (2016), Felipe (Naomi Nero) descobre que a família com a qual vive não é a sua família biológica, quando a polícia prende a mulher que o criava, alegando que ela o roubou da maternidade. Vivendo uma crise de identidade, o personagem encontra os seus pais verdadeiros, que mesmo diante do seu desconforto visível, o tratam por outro nome, aquele com o qual lhe batizaram antes de ser roubado. Em meio a toda a situação, há a conflituosa descoberta da homossexualidade do personagem, que não é tão bem aceita pelos seus “novos” pais. Assim, Felipe se envolve em frequentes discussões familiares, frente a uma família biológica que demonstra insatisfação com o seu comportamento social e sexualidade. A esse respeito, Soliva e Silva (2014) apontam que a “família de origem” se inclina a não ser tão flexível em suas relações sociais quando sabem ou suspeitam da homossexualidade dos filhos. No tocante à regulação das identidades sexuais desviantes, ocorrida no seio familiar, Soliva e Silva (2014, p.4) discorrem que:

As relações domésticas são reveladoras de pesadas estruturas de poder que configuram um esforço de heterossexualização compulsória. Esse esforço faz com que comportamentos considerados não conformados às expectativas familiares acerca da sexualidade e do gênero sejam controlados pelos familiares visando à reintegração desses jovens à norma sexual dominante.

No filme em questão, a forma punitiva como os pais lidam com a questão, por meio de repetidos episódios de repressão e hostilidade dentro de casa, ocasiona a introspecção e isolamento do personagem. Nos momentos finais da trama, depois de mais uma discussão com os pais por conta do seu comportamento “desviante”, Felipe se recolhe em seu quarto, é quando o irmão vai até o local consolá-lo. De maneira tímida, o garoto se aproxima e senta ao

seu lado na cama, os dois estão calados, apenas desfrutando da companhia um do outro, em um momento de cumplicidade que antes não havia sido visto. Durante a cena, há um foco na expressão do rosto dos personagens e, logo em seguida, aparecem os créditos do filme. Logo, assim como em “Corpo Elétrico”, o filme termina de forma muito abrupta, carecendo de uma resolução¹⁰.

Como bem afirmamos, a representação negativa foi preponderante no que concerne ao final designado aos personagens gays presentes no *corpus* deste estudo. Para a discussão de seus significados, aprofundaremos a discussão das temáticas mais frequentemente observadas.

Em mais de 16% do *corpus*, os personagens homossexuais masculinos terminaram suas tramas abandonados ou sozinhos por motivos trágicos. O abandono e a solidão são interpretados aqui como um desfecho negativo porque não se trata de uma escolha, ela pode ser considerada compulsória e punitiva ao posicionarmos estes personagens como identidades sociais transgressoras. Para ilustrar, vimos em “Teus olhos meus” (Caio Sóh, 2011) Otávio (Remo Rocha) descobrir que Gil (Emílio Dantas), rapaz com quem mantinha um relacionamento, ser, na verdade, seu filho, fruto de um relacionamento da juventude. O personagem termina aos prantos diante da revelação. Quase três décadas antes, em “Asa Branca: um sonho brasileiro” (Djalma Limongi Batista, 1981), o personagem gay se envolve afetivamente com um jogador de futebol e é responsável por alavancar a sua carreira. Contudo, termina sozinho e abandonado quando o companheiro conquista a fama. De igual maneira em “Estranho triângulo” (Pedro Camargo, 1969) e “André, a cara e a coragem” (Xavier de Oliveira, 1971), os personagens gays são abandonados pelos homens com quem se relacionam quando não servem mais aos seus interesses.

Sintomaticamente, a partir das situações narradas em três dos filmes supracitados, emerge a figura do “Gayforpay”, termo que passou a ser utilizado na comunidade gay para referir-se àqueles homens que não se autodenominam homossexuais, mas que afirmam manter relação com outros homens apenas pelo dinheiro. Esses parceiros, eventualmente, se relacionam com um indivíduo homossexual baseados no interesse financeiro, sem se envolverem de maneira afetiva. Não obstante, a massiva presença desses tipos dentro das narrativas cinematográficas de personagens homossexuais revela um quadro cruel para as identidades gays no cinema brasileiro, que passam a ser percebidas como pessoas de quem se deve tirar alguma vantagem. Assim, os personagens gays são frequentemente abusados,

¹⁰ Como já apontamos, entendemos que o modo de conclusão trazido por estes dois filmes é legítimo, mesmo ao se afastar de um modelo de narrativa clássica e seu grande grau de fechamento. Logo, como aponta Chatman (1990), a obra tende a reivindicar uma noção de realidade mesma, se aproximando do princípio de que no mundo tal como conhecemos não há términos do modo como somos apresentados em várias narrativas convencionais.

extorquidos e abandonados. A esse respeito, Moreno (2000) aponta que o homossexual no cinema brasileiro “mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia” (p. 291).

Do exposto, concluímos que, mesmo diante do esforço de “ficar junto”, a solidão é a única “companhia fixa” para estes personagens ao final das narrativas. A exemplo de “Amarelo Manga” (Cláudio Assis, 2003), obra na qual ainda que o personagem tente saídas mirabolantes, como ir a um terreiro e realizar um “trabalho” para acabar com o casamento do homem amado, termina frustrado e sozinho, sem conseguir realizar o seu intento, pois o outro, ainda que solteiro, não cede aos seus desejos.

Trazendo para um âmbito social, Sennett (1981), um pesquisador que investigou o percurso da solidão na sociedade moderna, em um escrito intitulado “*Sexuality and solitude*”, abordou juntamente com Michel Foucault, a evolução de experiências de solidão e o desenvolvimento da subjetividade na cultura. O sociólogo compreendeu as circunstâncias modificadoras que faziam os indivíduos se sentirem sozinhos consigo mesmos. Assim, a vida social e política, as condições de família e o trabalho foram aspectos relevantes para entender o que fazia as pessoas considerarem que estavam sós. Como principal resultado, o autor diferenciou três modos de solidão em sociedade: uma imposta pelo poder, a solidão do isolamento, da perda da identidade, ordem e regras; a segunda, a que provoca medo por parte daqueles que detêm o poder e; por fim, uma solidão que perpassa os âmbitos do poder, a sensação de ser um indivíduo entre tantos outros, a solidão da diferença, presente naqueles que se sentem deslocados em seu próprio mundo e, por se sentirem diferentes, se sentem também distantes das pessoas “normais”.

Em um artigo para a *Huffpost US*, intitulado “*The epidemic of gay loneliness*”, Michael Hobbes faz um levantamento de pesquisas para mostrar que as taxas de casos de depressão, solidão e abuso de substâncias psicoativas por homens gays permanecem iguais aos números de décadas anteriores. Na publicação, Hobbes (2017) traz o argumento de Travis Salway, pesquisador do “*BC Centre for Disease Control*”, no qual ele afirma que antes a solidão do armário costumava ser o traço definidor dos homens gays, porém, atualmente, há uma enorme quantidade daqueles que saíram do armário e ainda sentem o mesmo isolamento.

O que há em comum entre a afirmação de Travis Salway sobre a solidão, o conceito que Richard Sennett apresenta por último e alguns dos desfechos de personagens trazidos acima é, senão a “diferença”, a marcação simbólica das identidades desviantes de modo que sejam construídas em oposição à “normalidade” ou identidades desejadas. Dessa maneira, a

companhia, o “estar junto”, aparenta ser um privilégio dirigido à parcela hegemônica da sociedade.

No conjunto de filmes analisados por esta pesquisa, parte significativa dos desfechos corrobora o argumento acima. Vamos tomar como exemplo “Tatuagem” (Hilton Lacerda, 2013), uma narrativa ambientada na Recife do período da ditadura militar. A obra traz como pano de fundo a trupe “Chão de estrelas” (grupo de resistência política liderada por homossexuais), para narrar a história de Clécio (Irândhir Santos), pessoa a frente do coletivo de teatro, e Fininha (Jesuíta Barbosa), soldado que presta serviço militar na capital pernambucana. O filme mostra os diversos conflitos que surgem quando os mundos destes dois personagens colidem.

Clécio é apresentado introduzindo um espetáculo da trupe “Chão de estrelas”, já Fininha é mostrado nas acomodações do quartel. Enquanto Clécio ensaia números artísticos que satirizam a censura e a ditadura, o soldado se envolve em desentendimentos com outro soldado no exército. A trupe de Clécio provoca a moral e o conservadorismo instituídos pelo regime militar, por meio de musicais, declamação de poesia e números com nudez. Em um dos espetáculos, Fininha está no local. Na ocasião, Clécio se apresenta, seu olhar se cruza com o de Fininha. Mais tarde, os dois são apresentados por Paulete (Rodrigo Garcia), cunhado de Fininha. Durante a conversa, Clécio descobre que Fininha é um soldado, ele ironiza o fato, mas é nítida uma tensão sexual entre os dois. Na cena seguinte, estão nos aposentos de Clécio, eles dançam agarrados ao corpo um do outro, se beijam e, logo em seguida, transam. As próximas sequências vão mostrar cenas românticas entre os personagens, durante um banho de rio.

Em outro momento, os dois protagonistas estão em uma festa, ocasião em que, para o descontentamento de Clécio, Fininha beija outro rapaz. Enciumado, Clécio acaba discutindo com o soldado. Outro conflito surge entre os personagens quando Clécio descobre que o exército está oprimindo pessoas na rua. Na tentativa de provar seu amor por Clécio, Fininha queima a sua pele no intuito de deixar marcada uma “tatuagem” em homenagem ao amado. Ao se deparar com o gesto, Clécio fica emocionado, os dois transam e proferem declarações de amor.

No terço final da obra, Clécio descobre que a trupe recebeu ordem de fechamento pela censura, eles tentam recorrer, mas sem sucesso. Ainda assim, a trupe resolve realizar shows clandestinos, em um desses, um pelotão do exército, ao qual Fininha está incluso, invade o “Chão de estrelas” e instala o caos no local. Depois do episódio, Clécio tem sua companhia de teatro definitivamente fechada. Mais além, no final da narrativa, Clécio termina sozinho,

quando Fininha, mesmo tendo rompido o noivado com a irmã de Paulete, resolve sair do exército e se mudar para o Rio de Janeiro (Figura 9).

Figura 9 – “Fininha” em sua última aparição em tela



Não temos como precisar o que leva Fininha a deixar Clécio, a narrativa não explicita as suas motivações. Porém, é interessante notar que mesmo diante da dissolução do noivado e da subsequente saída do exército – dois dos principais obstáculos enfrentado por eles – ainda assim os dois personagens não ficam juntos. Tal percepção preconiza que há uma preponderância em não permitir que os personagens terminem juntos ao final das narrativas, mesmo diante de condições favoráveis ou resoluções de conflitos que propiciem um final mais positivo (considerando os clichês cinematográficos do “final feliz”). Desse modo, haverá sempre um impedimento, um agente causador desse afastamento, ainda que oculto, que reforça o estereótipo de que o homem gay é uma figura solitária em sociedade.

Nesse contexto, sabemos que a percepção em sociedade do que constitui um casal sempre favoreceu o modelo heterossexual. Ao longo da história, a Igreja vai tratar a homossexualidade como antinatural, pois não propicia a geração de outras vidas. Ademais, Foucault e Sennet (1981) afirmam que a associação entre sexo, subjetividade e verdade tem origem em valores caros ao Cristianismo, princípios como fidelidade, monogamia e procriação, que, por sua vez, contrastam com a figura perversa construída em torno do homossexual: um indivíduo promíscuo, não-monogâmico e, como já dito, incapaz de procriar. Assim, a partir da difusão destes discursos, a conjugalidade homossexual foi gradualmente tornando-se tabu em sociedade.

De acordo com Rodrigues e Boeckel (2016), é somente a partir de meados do século XX que o movimento gay ganha espaço e começa a reivindicar direitos civis e visibilidade social, associados às questões de conjugalidade. Grossi (2003) aponta que as lutas LGBT se transformam, da demanda inicial por união estável, que reconhece apenas alguns dos direitos de conjugalidade, à demanda por casamento, uma equiparação total de direitos conjugais de casais de indivíduos de mesmo sexo em relação a outros formados por parceiros heterossexuais. De acordo com a autora, o direito às relações conjugais de homossexuais tornou-se atualmente um dos principais embates políticos em distintas instâncias nacionais.

No cinema brasileiro, os rearranjos conjugais estão presentes e o tratamento dado vai diferir entre uma narrativa e outra. Por exemplo, em “Amor em Sampa” (Carlos Alberto Ricceli e Kim Ricceli, 2016) um casal gay esconde, durante boa parte da narrativa, a relação que ambos mantêm juntos. Porém, nas sequências finais do filme, a “saída do armário” acontece durante um número musical, no qual entoam versos como: “*A gente é gay, a vida é gay, vamos ser livres e jogar tudo para o ar*” ou ainda “*Casamento gay é uma vitória, a nossa união será a glória*”. Na última cena dos personagens, há a cerimônia, na qual eles mostram as alianças para os convidados, bebem champanhe e posam para a foto (Figura 10). Logo, o desfecho conferido torna o casamento possível entre os personagens.

Figura 10 – Os personagens se casam ao final da narrativa



Em “Crô: o filme” (Bruno Barreto, 2013), o protagonista está se casando com outro rapaz, quando Baltazar (Alexandre Nero), homem com quem ele tem um *affair*, invade a cerimônia, o retira do altar e o “carrega” em direção ao Egito. Assim, o casamento não se concretiza, e Crô (Marcelo Serrado) termina em fuga com um homem que não o assume

publicamente e se porta de maneira heterossexual. Por fim, em “Augusto Aníbal quer casar” (Luiz de Barros, 1923), temos um protagonista que se casa “por engano” com outro homem e só descobre na lua de mel, quando a até então “noiva”, que apresentava um gestual feminino, retira sua vestimenta e se porta de maneira masculinizada. Tão logo percebe o equívoco, o protagonista abandona o outro personagem, que passa a portar, daquele momento em diante, uma outra caracterização, sem mais se travestir e negar a sua homossexualidade.

Diante do exposto, percebemos que as abordagens dadas às conjugalidades homossexuais no *corpus* da pesquisa, principalmente no que concerne ao destino dessas relações, são plurais e variam no teor do seu tratamento. Ora trazem uma perspectiva mais positiva, como é o caso do primeiro filme, que embora mostre a cerimônia seguindo, à risca, um modelo tradicional (em certos momentos heteronormativo), ainda assim torna possível esse momento de união entre dois homens em tela. Já o segundo filme, mostra uma tentativa frustrada de casamento, em um tom melodramático que lembra momentos novelescos¹¹, os quais apresentam o impedimento de matrimônios como um ponto de virada da narrativa. No terceiro filme, temos a representação de um casamento que nem se consuma na lua de mel, pois o protagonista não estava apaixonado pela pessoa com quem se casou, mas sim pelo ideal de feminilidade que percebia nela, abandonando-a assim que a ilusão acaba. Sintomaticamente, o abandono, para além de um quadro cruel de tratamento, é também um ato de violência simbólica contra sua identidade e subjetividade.

Não obstante, a categoria “violência” é bastante recorrente nos finais conferidos aos personagens gays no cinema brasileiro, por vezes associado a ela, estão as representações que marginalizam personagens gays, retratando-os como criminosos, assassinos, fugitivos, acidentados durante fuga e presidiários. Assim, quando não são vítimas de assassinato e agressão, muitos desses personagens terminam sua aparição como culpados e condenados socialmente.

Para além disso, a agressão e tortura, que muitas vezes culmina em assassinato, foram também formas recorrentes de representar o desfecho de personagens gays no *corpus*. Ainda que a princípio contabilizados separadamente – devido ao grau de violência distinto que estas representações expressam – para essa discussão, agrupamos as categorias por entendermos que em todos os casos os personagens foram vítimas de seus algozes, motivados por ciúmes, ou outros conflitos pessoais, por envolvimento com criminosos, ou homofobia. Ao serem agrupadas, totalizam quase 18% das obras analisadas por este estudo.

¹¹ Não por acaso, o personagem Crô é saído diretamente da novela “Fina Estampa” de Aguinaldo Silva, exibida pela Rede Globo de Televisão no período entre 2011 e 2012.

Como antevisto, as formas de violência variam da agressão física e/ou sexual, à morte por disparo, chegando aos mais sórdidos e cruéis modos de extermínio, como em “A lira do delírio” (Walter Lima Jr, 1978), o personagem gay é incendiado por outro homem enquanto está vulneravelmente bêbado. Mais tarde, em uma cobertura policial, identificam o seu corpo carbonizado. Essa representação, para além dos aspectos específicos de cada trama, possui um significado sintomático que revela valores sociais. Trata-se de uma expressão do degrado destas identidades do contexto social da forma mais agressiva possível. Diferente da morte que ocorre por acidente ou “acaso”, existe aqui uma tentativa, de quem atenta contra a vida desses indivíduos, de exterminá-los, erradicá-los da sociedade.

Nessa conjuntura, percebe-se no cinema brasileiro um panorama brutal de violência e morte para as identidades gays que não se distancia de casos reais de extermínio e crimes de ódios motivados pela homofobia. Para estabelecer um paralelo, o relatório anual realizado pelo Grupo gay da Bahia (GGB), aponta que, em 2018, 420 LGBTQ+ morreram no Brasil vítimas de homolebotransfobia; foram 320 homicídios (76%) e 100 suicídios, número pouco menor que em 2017, no qual se registrou 445 mortes. O GGB estima que, no Brasil, a cada 20 horas um LGBTQ é assassinado ou se suicida em decorrência da LGBTQfobia, configurando-se como o país que mais comete esse crime contra as minorias sexuais. Dessa maneira, tanto dentro quanto fora das telas, não morrem por mero acaso, morrem por serem LGBTQ+.

No que se refere à morte por suicídio nos filmes brasileiros, raramente o personagem homossexual morre pelas próprias mãos, visto o inexistente índice de suicídio e o alto grau de homicídios de personagens homossexuais presente nas obras analisadas. Em tempo, esse dado diverge completamente do resultado de uma pesquisa sobre o cinema europeu realizada por Nazario (2007), na qual afirma que entre a década de 60 e meados dos anos 70, das representações trazidas em 32 filmes de temática LGBTQ, 13 personagens homossexuais se suicidavam.

Retomando os resultados das análises, existem formas de violências anteriores, a morte nem sempre é instantânea, muitas vezes há um prolongamento do sofrimento antes que esses personagens sejam mortos. A que mais se destaca é a violência física, que muitas vezes está acompanhada de uma outra forma de violência: a simbólica. Nesse contexto, recorrentemente personagens são agredidos e vítimas de abuso de autoridade, como é o caso de “Noite sem homem” (Renato Neumann, 1976) em que Salô (Ítalo Rossi) é agredido pela polícia por conta da sua homossexualidade, sendo também submetido a diversas humilhações. A esse respeito, Trevisan (2018) traz um retrato social da época que detalha o tratamento da polícia conferido aos homossexuais.

Não existem leis anti-homossexuais no Brasil, seja na Constituição, seja no Código Penal. Mas, quando queria mostrar serviço, a polícia realizava batidas e, mais constantemente do que se possa supor, os representantes da ordem humilhavam homossexuais em lugares públicos e privados. Criavam-se razões indiretas ('atentado ao pudor', 'vadiagem' ou 'consumo de drogas') para deflagrar uma repressão que se devia ao autoritarismo básico da organização social brasileira e a um dos mais genuínos reflexos: o machismo, muitas vezes de mãos dadas com a hipocrisia (p. 54).

Mesmo diante da falta de legislação que criminalizasse a homossexualidade, Green (2000)¹² aponta que brechas eram encontradas em alguns artigos penais de caráter vago, sendo frequentemente utilizadas para controlar e coibir comportamentos e práticas homossexuais, como aqueles que condenavam atos de “atentado público ao pudor”, que ofendiam os “bons costumes” através de condutas “moralmente ultrajantes” e que “escandalizavam a sociedade”. Em corroboração a isto, o autor traz um episódio específico, ocorrido no ano de 1976. Nele, um grupo de homossexuais planejava comemorar o “Dia do homossexual”, na cidade do Rio de Janeiro. Na data escolhida, o evento que ocorreria nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM) não aconteceu por conta da repressão da polícia. Mais tarde, um jornal da época noticiou o acontecimento com a seguinte chamada: “Polícia acaba com o Dia do Homossexual”, na matéria se detalha que, durante a ação da polícia, 20 carros e 70 homens do Departamento Geral de Investigações Especiais estiveram presentes.

Tal situação narrada acima revela um tratamento incisivo na abordagem desses indivíduos que, almejando apenas um momento de celebração das suas identidades, tiveram seus planos interrompidos e se viram jogados em camburões, aos gritos de prisão e ofensas que lhes eram dirigidas sem muitas explicações.

Em “Madame Satã” (Karim Aïnouz, 2001), a coerção policial e a marginalidade relacionada à sexualidade também são assuntos presentes. A produção que traz um enredo inspirado na vida de um indivíduo real, João Francisco dos Santos, morador da Lapa, Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, vai mostrar vários dos seus embates com a polícia e o caráter marginal do personagem. Entretanto, notamos no filme uma representação cheia de camadas que, em muitos momentos, revelará que algumas situações narrativas, bem como, alguns destinos aos quais é condicionado, nem sempre serão fruto das suas escolhas. Dado o exposto, vemo-nos impelidos a discuti-lo para um melhor embasamento.

¹² Na obra de 2004, intitulada, “Frescos Trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil”, o autor aponta que houve tentativas, entre as décadas de 30 e 40, de criminalizar a homossexualidade. O artigo 258, previsto para integrar o Código Penal de 1940, previa que: “atos libidinosos entre indivíduos do sexo masculino serão reprimidos, quando causarem escândalo público, impondo-se a ambos os participantes detenção de até um ano”. Entretanto, o texto do artigo foi cortado da última lista de propostas do legislativo, embora não se saiba o que levou os juristas a não o incluir.

Na obra em questão, João Francisco (Lázaro Ramos), também conhecido pela alcunha de Madame Satã, é apresentado em uma delegacia, com o rosto machucado, enquanto que, fora de quadro, o delegado procede um relatório que o define como desordeiro, envolvido constantemente em brigas com a polícia, além de ser um “pederasta passivo”, que usa as sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Sobre ele também é dito que é propenso ao crime e nocivo à sociedade.

Na cena seguinte, o protagonista está nos bastidores do cabaré onde trabalha, ele assiste, com entusiasmo, ao show da estrela local. Mais tarde, está no camarim da artista, vestindo o figurino do show, é quando a dona das vestimentas chega e se incomoda com o que vê, humilhando-o. Nesse momento, João Francisco se irrita, rasga o vestido, quebra tudo que está por perto, e, em seguida, se dirige ao chefe pedindo demissão. Nas sequências relatadas, percebemos que o personagem nutre uma paixão pelo espetáculo, anseia estar no palco, à medida que também tomamos contato com o seu temperamento explosivo.

Em outra cena, por volta da metade do filme, João Francisco afirma que desistiu do desejo de ser artista, pois o seu destino é ter “vida de malandro”. Numa cena seguinte, o personagem está transando com outro homem quando chega Tabu (Flávio Bauraqui), amigo e cúmplice de roubo de João Francisco. Primeiro, ele furta os pertences do homem, ao recolher as roupas espalhadas pela casa e, em seguida, faz o maior alarde para que este vá embora. Tão logo o homem vai embora, os dois dividem o lucro do roubo, mas o protagonista leva vantagem na divisão, mesmo diante da insatisfação do parceiro.

Nesse entremeio, o personagem se envolve com Renatinho (Fellipe Marques), com quem tem uma conturbada relação. Durante uma ida ao teatro com os amigos, João Francisco é barrado pelos seguranças do local e agride os responsáveis pela proibição. Em decorrência disto, a polícia vai até a sua residência com um mandado de prisão, contudo, ele briga com os policiais e foge. Agora escondido, João Francisco recebe a visita de Renatinho, que diz estar de partida para São Paulo. Diante da desilusão, ele resolve se entregar para a polícia.

Agora longe das grades, o personagem conversa com um amigo, dono de um bar, que o oferece um emprego de garçom, este não aceita e tenta convencê-lo a fazer um show no estabelecimento. Numa cena seguinte, João Francisco, agora Madame Satã, aparece fazendo seu primeiro espetáculo, frente uma plateia que o ovaciona. Depois do show, João Francisco diz que vai tomar “jeito” na vida, sair do mundo do crime e trabalhar de modo honesto, fazendo shows.

Entretanto, nas sequências finais do filme, uma virada narrativa irá impedir os planos do protagonista. Depois de uma das suas apresentações, um homem começa a dirigir-lhe

ofensas. O protagonista se contém diante da postura do agressor, de início, não rebate as suas provocações, mas em dado momento, perde a paciência e discute com o homem. Mais tarde, vemos que Madame Satã está esperando seu agressor em uma rua, o qual tira a vida com disparos de revólver pelas costas. Por fim, João Francisco está novamente em uma delegacia, na qual é proferida a sua sentença¹³ (Figura 10).

Figura 11 – No final o personagem aparece detido em uma delegacia



O desfecho de Madame Satã apresenta um caráter cíclico, retomando algo já visto em tela, porém o artifício narrativo não é utilizado somente para causar a sensação de *déjà vu* no espectador, uma vez que, mesmo João Francisco tendo encontrado nos palcos uma possibilidade de ter uma vida diferente, – longe de toda trajetória criminosa e dos frequentes confrontos com o código moral vigente – o final mostrado reforça o pensamento de que a marginalidade é algo inerente a indivíduos homossexuais masculinos. Assim, embora o personagem em questão queira um futuro melhor, deseje ser uma grande estrela dos palcos e viver desta renda, a narrativa o recoloca diante da mesma realidade precária que busca fugir.

Frente a este panorama, é problemático que a visível evolução do personagem, quando o mesmo assume uma ambição em “tomar jeito” na vida, seja solapada em detrimento de um final que confere um retrocesso para as suas identidades. Estas, por sua vez, são plurais, há um recorte interseccional de raça e classe social no que tange ao personagem, resultando que ele não sofre diversas violências e tem determinado desfecho somente por ser gay; é senão pelo fato de ser gay, negro e pobre, as várias camadas de opressão social. Em decorrência

¹³ Após a situação narrada, algumas imagens, intercaladas aos créditos do filme, mostram Madame Satã em uma festa de rua, à medida que um texto de apoio informa o que acontece com o personagem biográfico após os eventos da narrativa fílmica. Para a análise aqui trazida, consideramos a cena da delegacia como o encerramento da trama/discurso atribuída ao personagem, ainda que outras interpretações sejam possíveis.

disto, a hegemonia irá impor para essas identidades desviantes o aprisionamento, a clausura, conferindo locais os quais devem ocupar, isolados da sociedade.

Outra forma de violência presente no *corpus* é a sexual, que não aparece com tanta frequência nos filmes analisados, mas quando ocorre, sempre está associada à violência física e verbal, a exemplo do filme, “Na boca da noite” (Walter Lima Jr, 1971), em que o personagem após ser agredido e humilhado é abusado sexualmente. Isso revela sintomaticamente que não basta apenas invadir o corpo do outro sem o seu consentimento, há também a necessidade de praticar atos vexatórios, de humilhação, moralmente ultrajantes contra o indivíduo homossexual. Mais do que isso, em alguma medida essa violência sexual se dá com intenção coercitiva e punitiva, de ser um ato corretivo, revelando um retrato de extrema intolerância e homofobia.

Quando a violência a qual os personagens gays são submetidos culmina em homicídio, os personagens que são assassinados, em sua maioria, são vítimas de crimes hediondos, traição ou “crime passionai”¹⁴. Em “O beijo” (Flávio Tambellini, 1963) e “Jenipapo” (Monique Gardenberg, 1996) o assassinato de personagens gays ocorre por motivo torpe ou crime de ódio por terceiros. No primeiro filme, o personagem é assassinado pelo sogro depois deste se assumir apaixonado por ele, já no segundo, o personagem tem sua vida ceifada em decorrência de conflitos políticos. Em outros casos, como “Dois perdidos numa noite suja” (Braz Chediak, 1970) e “O desconhecido” (Ruy Santos, 1977), homossexuais são responsáveis por tirar a vida de outros personagens homossexuais com os quais se relacionavam ou tinham algum vínculo afetivo.

Assim, o final destes personagens como criminosos – de diversas formas - se mostrou bastante comum no *corpus*. Novamente, se ao contabilizarmos consideramos temáticas distintas, aqui partimos da premissa de que o significado desse modelo de representação possui confluências que as posicionam como similares. Juntos, esses desfechos totalizam mais de 30% do *corpus* desta pesquisa. Todas essas situações descortinam a recorrente associação entre a homossexualidade e a criminalidade, posicionando homens gays como sujeitos sociais dignos de exclusão, rechaço e punição. Green e Polito (2004) afirmam que no percurso da literatura científica foram vários os autores a associar a homossexualidade masculina à

¹⁴ O termo “passional” utilizado corriqueiramente para designar um tipo de crime é controverso e questionável, considerando a sua associação com “paixão”. Assim, ele seria praticado “por amor”, motivado por ciúmes ou traição, em um ato de suposto descontrole. Neste sentido, o movimento feminista luta pela abolição do termo, já que as mulheres são as principais vítimas deste tipo de violência. No Brasil, um marco desta luta é datado em 1979, quando pela primeira vez o slogan “QUEM AMA NÃO MATA!” foi difundido, após o julgamento da morte de Ângela Diniz – socialite brasileira assassinada pelo companheiro, em Búzios, Rio de Janeiro (AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO, 2019).

criminalidade, de modo que esta fosse entendida como uma “tendência” natural em homens que se interessavam por outros homens. De acordo com os autores, esse discurso equivocado foi corroborado tanto por juristas quanto por médicos, desde meados do século XIX até por volta dos anos 50 do século XX. Não obstante, o livro “Homossexualismo masculino” (1948), de Jorge Jaime, que compreende o período acima mencionado, colocava os homossexuais como criminosos, mas também se referia a eles como “vítimas” dos relacionamentos em que se envolviam.

Nos filmes, as infrações sociais e morais por personagens gays se dão nos níveis mais variados: furtos, roubos a mão armada, assassinatos, tráfico de drogas e pedofilia. Em grande parte das situações, o homossexual é “vilanizado” quando posicionado na ilegalidade, resultando na construção de uma figura corrompida, desonesta e inescrupulosa. O destino conferido nem sempre é a prisão, a ficção vai além ao colocá-los como um “risco” para a sociedade, quando uma vez culpabilizados pelos crimes cometidos, estes fogem impunes. Para ilustrar, em “O princípio do prazer” (Luiz Carlos Lacerda, 1979), os protagonistas fogem após desvendados os seus segredos e crimes cometidos.

De modo similar, no filme “A intrusa” (Carlos Hugo Christensen, 1979), os dois irmãos assassinam a mulher com quem se relacionavam e ficam juntos, já em “A quinta dimensão do sexo” (José Mojica Marins, 1984), procurados pela polícia por crimes cometidos, os amantes fogem e morrem quando o carro em que estão cai de um precipício. Por fim, em “República dos assassinos” (Miguel Faria Júnior, 1979), a personagem se envolve com marginais. Ao final do filme, aparece em um porto com um dos chefes do crime, ela o mata, rouba a lancha e foge em seguida.

Sob outro ponto de vista, funcionando como uma espécie de crítica social, “Corpo Elétrico” (Marcelo Caetano, 2017) traz também identidades marginalizadas, representando a sexualidade e a identidade de gênero em uma perspectiva periférica, porém sem conotação negativa ou associação à criminalidade. No filme, nos deparamos com gays afeminados, *drag queens*, travestis e mulheres trans, distantes de todo luxo, glamour ou carnavalização das identidades, por meio da abordagem de cenários suburbanos e marginais, próximos de uma realidade comum.

No *corpus*, outra temática de caráter marginalizado é o ato de se prostituir e, consequentemente, os caminhos aos quais levam os personagens. Em “Romance” (Sérgio Bianchi, 1986) e “Pixote, a lei do mais fraco” (Hector Babenco, 1980), os personagens terminam entregues, ao final das suas narrativas, a este universo da prostituição. Vamos nos deter, aqui, a uma discussão mais aprofundada de “Tudo o que Deus Criou” (André da Costa

Pinto, 2015), filme baseado em fatos reais, que narra a história de um personagem comum, marginalizado e prostituído. Na obra em questão, Miguel é um rapaz que mora com a mãe, a irmã Ângela e o cunhado na Paraíba. O protagonista é abusado sexualmente pelo cunhado, que o mantém refém dessa situação por anos. Miguel esconde as agressões/abusos por temer que sua homossexualidade seja revelada à sua mãe, uma mulher bastante católica que perdeu a visão com a idade. Em conversas com Ângela, a mãe fala sobre suas expectativas de que Miguel arrume uma “mulher boa” e se case para que esta possa cuidar dela. Fora de casa, Miguel secretamente se traveste e se prostitui na noite paraibana, descobre-se depois que o dinheiro que Miguel consegue com a prostituição é entregue ao seu cunhado. Ainda é revelado que este contraiu e contaminou Ângela com HIV. Em conversa com uma das meninas na casa de prostituição, Miguel diz ter realizado o teste de HIV, mas teme o resultado por desconfiar que seu cunhado também o tenha contaminado.

Longe de todo conflito familiar, o conforto que Miguel encontra está centrado na figura do vizinho João. O homem é um carteiro viúvo que lê histórias para Maura, uma mulher cega, de 30 anos, que anseia por sua primeira experiência sexual. Atormentada pela curiosidade, Maura passa a assediar João. Em dado momento do filme, é mostrado que Miguel transa com João, em um encontro casual (primeiro indício de que os personagens tenham um envolvimento). De volta à casa de Miguel, durante mais uma situação de abuso sofrida por ele, sua irmã, em segredo, observa o estupro, assiste a tudo e não faz nada. Cenas depois, confronta Miguel, questiona sobre a quanto tempo ele vem sendo abusado e o porquê não ter contado a ela. Por fim, declara saber da sexualidade do irmão há bastante tempo, também revela saber que ele se traveste, pois encontrou vestimentas femininas em seus pertences, mas declara não poder fazer nada em relação ao seu marido.

Em uma cena seguinte, João e Miguel têm uma discussão, na ocasião contam um para o outro o resultado do teste de HIV que realizaram. Miguel teve um resultado positivo, já o teste de João deu negativo. Miguel se demonstra feliz por João, porém não sabe mais o que fazer a partir dali, de modo que acaba se afastando. Tão logo se desvinctula de Miguel, João transa com Maura e, sequencialmente, é vítima de atropelamento quando atravessava a rua.

No terço final do filme, Maura aparece grávida e conversa com Miguel (Figura 12), ela admite que, mesmo Miguel se recusando a transar com João por conta do HIV, ele ainda pensava no rapaz enquanto transava com ela. Após ter o bebê, Maura liga para Miguel pedindo para que ele crie a criança, que a criança não é sua, e sim de João e Miguel. No final, Miguel tenta registrar o bebê, mas após ser acompanhado por uma assistente social, a justiça determina que ele não tem condições físicas e financeiras para criar a criança, direcionando-a

para o juizado da infância e juventude. Com medo de perder a sua guarda, Miguel foge levando o bebê.

Figura 12 – Miguel Arcanjo conversa com Maura sobre a morte de João



Nos filmes, notamos sujeitos que foram deixados à margem porque não existe outro lugar para se enquadrar, nenhuma fronteira que possam cruzar. É importante trazer para a discussão que, terminar prostituído, ao final ou ao longo da narrativa, é o ponto de impacto. Mas, na grande maioria dos casos, esse ato último é precedido por um conflito familiar que se origina a partir da identidade/sexualidade, ocasionando a própria não-aceitação e/ou rejeição da família e, em decorrência disto, a expulsão de casa. Assim, eles terminam marginalizados na dimensão de um conflito identitário ou familiar que frequentemente não se resolve. No caso do personagem Miguel Arcanjo, todos os fatores relatados acima se fazem, em algum momento, presentes. Há em toda a sua narrativa uma marginalidade e precariedade, um conflituoso núcleo familiar, no qual ele passa por situações de abuso sexual, situação essa que demonstra a não aceitação ou medo da rejeição familiar por parte de Miguel no que concerne à sua sexualidade, pois ele teme que o cunhado o “entregue” para a mãe, de modo que permanece submisso ao seu agressor. Por fim, é supostamente na figura de “Catarina”, persona feminina que incorpora ao se travestir e fazer pontos nas ruas da Paraíba, que Miguel Arcanjo encontra meios para viver sua sexualidade.

Alguns filmes do *corpus*, ao trazerem conflitos familiares, abordam relações incestuosas entre personagens homossexuais, sendo esse tipo de relação muitas vezes condenada e causadora de rechaço social, uma vez que os pares se relacionam entre seus laços parentais. Na perspectiva de Lévi-Strauss (2003), o ato proibitivo do incesto é o limiar final

entre natureza e cultura, é o determinante da passagem dos homens do seu estado de natureza para sua agência de produzir e ser produzido pela cultura. De acordo com o autor, a proibição do incesto é um ponto de tensionamento na história da humanidade, uma vez que todas as sociedades humanas as quais diversos pesquisadores entraram em contato, apresentam, em algum nível, tipos de interdição nas relações afetivo-sexuais entre laços parentais consanguíneos.

Para Freud (1974), o rechaço ao incesto estaria relacionado tanto à cultura quanto à vida psíquica do indivíduo. Seguindo esses dois parâmetros, o homem constrói proibições que se naturalizam pelos povos. Dessa maneira, com a intenção de regular tais interdições, o sujeito, a partir do desenvolvimento da sua história e cultura, cria tabus que, concomitantemente, definem o que é sagrado, seguro e o que é profano e arriscado. Logo, o tabu denota o aspecto impuro de pessoas, o caráter abjeto das coisas, sendo ele proveniente tanto de forças naturais quanto relacionados à cultura, assim, socialmente construídos. Por fim, para Hérítier (2008), a prática do incesto está situada no campo da ininteligibilidade e da dissidência, associada a outras como zoofilia e necrofilia.

Entretanto, ainda que diante do tabu e estigma social associados ao incesto, algumas abordagens cinematográficas presentes no *corpus* dessa pesquisa não chegam a constituir um problema em torno do tema, trazendo um enfoque mais naturalizado e não problematizado. A seguir, nos deteremos na análise de três filmes do *corpus*, nos quais a temática do incesto está presente, para fins ilustrativos.

No filme “Teus olhos meus” (Caio Sóh, 2011), Gil (Emílio Dantas) é um jovem músico que mora com a tia após a morte da mãe, já Otávio (Remo Rocha) é um produtor musical que está casado com Carlos (Cláudio Lins), mas que teve uma grande paixão por Lígia (Graziella Schmitt) em sua juventude e a moça ainda é motivo de ciúmes e discussão entre os dois. Gil se envolve em problemas com o tio César (Roberto Bomtempo) por conta do seu caráter rebelde. Em uma noite, os dois personagens vagam sem destino, até que seus caminhos se cruzam em um bar. A afinidade entre ambos é imediata, eles se divertem juntos, até que acabam na beira da praia, local em que se beijam pela primeira vez. Gil não reage bem e foge, pois ao contrário de Otávio, ele nunca se envolveu com outro homem antes. O rapaz, mesmo depois do estranhamento inicial, recorre a Otávio quando é expulso de casa pelo tio. Nesse entremeio, a relação de Otávio e Carlos termina, o rompimento faz com que Otávio se torne ainda mais próximo de Gil. Não demora tanto, os dois estão juntos, morando na casa que antes era de Carlos e Otávio. Contudo, chega o momento que estava sendo adiado: apresentar Otávio a Leila (Paloma Duarte), tia de Gil.

Sem avisar ao companheiro, Gil visita a tia, fala sobre seu relacionamento, mas não alude ao fato de estar quase casado com outro homem. Ao saber da conversa, Otávio se demonstra relutante com a visita à Leila, mas acaba por concordar. Na noite do jantar, Gil deixa Otávio esperando do lado de fora da casa, enquanto tem um momento com a tia para contá-la que se trata de outro homem. Ao ser apresentada a Otávio, Leila fica visivelmente abalada, seu desconforto perdura durante todo o jantar, até que ela passa mal, se retira e pede para que eles voltem outro dia.

Na noite seguinte ao jantar, Otávio volta sozinho a casa da mulher, que revela não poder aceitar a relação dos dois. Otávio questiona as suas motivações, se é pela diferença de idade ou o fato de serem dois homens. Nesse instante, Leila se levanta e volta com um retrato. Ao vê-lo, Otávio instantaneamente reconhece Lúcia, é quando Leila conta que ela é sua irmã, mas que está morta há mais de dez anos, que ela, Leila, ficou responsável pela criação de Gil. Leila revela que Gil, na verdade, é filho de Otávio, que Lúcia estava grávida quando o deixou e, por causa disso, eles nunca poderão ficar juntos. Otávio fica atônito com todas as revelações, em seu momento final em tela, está no carro, chorando desesperadamente durante todo o trajeto de volta (Figura 13). A cena narrada é também o final do filme, que acaba de maneira abrupta, com um corte seco, deixando muitas questões em aberto.

Figura 13 – Otávio se desespera quando descobre a verdade sobre Gil



Em “A festa da menina morta” (Matheus Nachtergaele, 2008), Santinho (Daniel de Oliveira), logo após o suicídio da sua mãe, recebe os trapos de um vestido azul de uma menina desaparecida, a qual nunca encontraram o corpo. Desde o fatídico acontecimento, o personagem ganha o dom de receber em seu corpo “a menina morta” e proferir revelações.

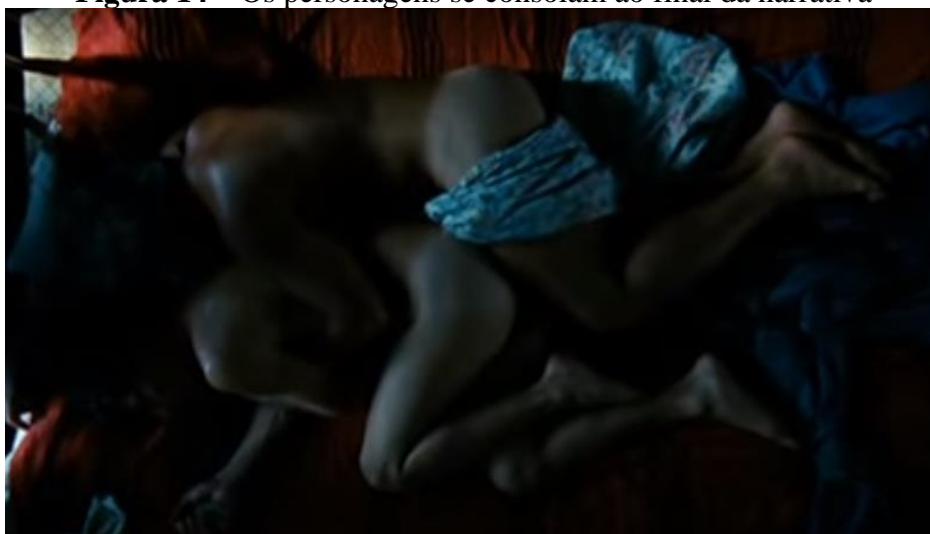
Em vista disso, a comunidade ribeirinha do alto do Rio Negro comemora “a festa da menina morta”. Na ocasião, se celebra o milagre realizado por Santinho, que atrai habitantes de outras cidadelas da região amazônica na data santa. Chegado o momento, os fiéis rezam, pedem, e aguardam as ‘revelações’ da menina, que por meio do protagonista, sempre se manifesta no apogeu da cerimônia.

O personagem tem uma ligação estranha com seu pai (Jackson Antunes), desde o primeiro momento percebe-se algo incomum entre os dois e no decorrer da obra fica evidente que eles mantêm uma relação incestuosa. Há no filme uma cena brutal de sexo entre os dois que os representa de maneira quase irracional. Desse modo, Santinho é totalmente submisso à figura abusiva do seu pai. Este, passa os dias bebendo e espalhando pela cidade histórias sobre os “poderes” do filho, de modo a fortalecer o imaginário das pessoas. Contudo, há uma segunda intenção por detrás dessa conduta, pois, a cada ano, ele aguarda ansiosamente pelos lucros prometidos pelo sucesso do evento. Contudo, a relação incestuosa que mantém com seu filho milagreiro preocupa os mais próximos, principalmente a tia beata de Santinho e grande detentora das tradições do culto.

De acordo com Silva (2015), a película inserida dentro de um contexto de grande crença religiosa representa um personagem homossexual que não é tido como promíscuo, pecador ou profano, como recorrentemente é tratada a orientação sexual homossexual em algumas crenças, religiões e culturas. De modo contrário, ao portar o caráter de santo, a homossexualidade do personagem, inclusive sua relação incestuosa, são completamente naturalizadas e se tornam parte integrante da sua santidade. Dessa maneira, na perspectiva dos seus seguidores fieis, os próprios trejeitos e feminilidade do personagem não são vistos como índices da sua homossexualidade, são justificados devido à proximidade espiritual com a divindade feminina da menina morta, já que a mesma se manifesta por meio dele.

Nas sequências finais do filme, Santinho descarregando toda a sua tensão nas pessoas ao seu redor, é ríspido, desagradável, maltrata a todos por situações corriqueiras. Ademais, o personagem sente uma necessidade de veneração, é soberbo e não gosta de ser contrariado, sendo ao mesmo tempo reverenciado e temido pelas pessoas. Na cena final, a festa está pronta, todos esperam pelo grande ápice, mas “a menina morta”, pela primeira vez, não se manifesta em Santinho, que fica desesperado diante da situação. No último plano do filme (Figura 14), Santinho está na cama com o seu pai, ambos afundados em tristeza, o filho se sente uma fraude, enquanto o pai perde a sua principal fonte de lucro: a crença das pessoas no dom do filho.

Figura 14 – Os personagens se consolam ao final da narrativa



Em “Do Começo ao fim” (Aluísio Abranches, 2009), Francisco (João Gabriel Vasconcelos) e Thomás (Rafael Cardoso) são os personagens centrais, o primeiro sintetizado na figura do irmão mais velho que se sente responsável pelo irmão mais novo, Thomás, que ocupa na trama um papel de narrador onisciente. Os dois são filhos de Julieta (Júlia Lemmertz), contudo, têm pais diferentes. Julieta, que já vivenciou outro casamento, agora está com Alexandre (Fábio Assunção), pai de Thomás, que acaba por ser a figura paterna para os dois meninos nas duas fases da narrativa. É nesse contexto familiar que a obra irá abordar a relação entre os dois irmãos, durante o desenvolvimento da narrativa, percebe-se uma certa naturalidade no trato da temática, pois o romance vivido pelos meios-irmãos é “aceito” por sua família e o incesto não é problematizado.

De acordo com Barbosa (2009), o filme é “uma tentativa de dramatizar a relação entre dois homens sem todo o ônus que recai sobre as relações homoafetivas do universo não ficcional, cuja dimensão simbólica está pesadamente cheia de preconceitos e violências”. Portanto, diferente de outros filmes que tratam de relações homossexuais, “Do começo ao fim”, não retrata as diferentes mazelas sofridas pelas minorias como temas centrais da sua narrativa. De maneira similar, em “Corpo Elétrico” evita-se que o conflito se origine a partir das identidades “desviantes”, que não são utilizadas como mecanismos para desencadear implicações no enredo. Dessa maneira, não existe uma busca por aceitação, os personagens são o que são, de modo aberto, e não há consequências a partir disto. Portanto, assim como em “Do começo ao fim”, temas como preconceito, homofobia e opressão das minorias não aparecem, de modo que essas duas narrativas se afastam tanto de um tom idealizador quanto denunciador, situando-se no entremeio.

Entretanto, “Corpo Elétrico” tem momentos de representatividade e subversão em tela, a cena em que a personagem de Mc Linn da Quebrada aparece no banheiro entoando o funk “Talento”, ou ainda a performance de Márcia Pantera, intercalada com o episódio em que as personagens transexuais, travestis e transgêneros percorrem pela noite as rodovias de São Paulo, rindo, se divertindo, são todos momentos de empoderamento e afirmação. A despeito de “De começo ao fim”, que de acordo com Barbosa (2009), não é um ato político de engajamento, pois aborda a relação de dois homens brancos, de comportamento heteronormativo (não afeminados), de classe média. Mais além, ao trazer um tema igualmente polêmico - o incesto -, opta também por não o tornar foco central de discussão, indo pelo tortuoso caminho de abordar um relacionamento homossexual incestuoso, aceito pelas pessoas ao redor.

No que concerne ao desfecho dado à narrativa dos dois meios-irmãos, no terço final do filme, surge a oportunidade de Thomás treinar natação na Rússia. Por conseguinte, esta é a situação que se estabelece como maior conflito narrativo, pois, a emergência do afastamento entre os dois abala ambos os protagonistas. Entretanto, antes de se separarem, eles resolvem noivar, fazendo em seguida uma espécie de comemoração em Buenos Aires para oficializar o compromisso. Quando o irmão mais novo se muda para a Rússia, por um período de três anos, a narrativa se centra na crise gerada nos amantes pela distância. Na cena final (Figura 15), depois de não suportar a saudade do irmão/noivo, Francisco vai à Rússia, Thomás o recebe surpreso. Os dois se abraçam e há uma felicidade latente nesse reencontro.

Figura 15 – Francisco reencontra Thomás na Rússia



Nesse contexto, percebe-se a diferença de abordagens na temática do incesto e os desfechos dados aos personagens que assim se relacionam. Se em “Teus olhos Meus” o laço parental entre os dois personagens é usado como artifício narrativo para simbolizar o grande impedimento para relacionamento, transformando a história dos dois em uma verdadeira “tragédia grega”, em “Do começo ao fim”, o laço sanguíneo entre Francisco e Thomás, que poderia também ser o agente impulsionador do conflito na trama, não o é, pois o filme trata da temática de maneira naturalizada e não problematizada. Além mais, Francisco e Thomás se conhecem e se amam desde a infância. Por fim, em “A festa da menina morta”, há uma sugestão, quase psicanalítica, de que há sempre uma relação paternal por trás da homossexualidade que a justifica, o incesto aqui também não é problematizado. Ademais, está implícito em Santinho uma figura de “aproveitador” da fé, da crença alheia. Curiosamente, esse tipo de fechamento vai contrastar com outros desfechos do *corpus* dessa pesquisa, os quais trazem o homossexual como aquele de quem se aproveita e abusa.

Se em cada trama, especificamente, encontramos diferentes motivos – fundamentados ora na legalidade ora na moralidade – para expurgar esses personagens da sociedade, em um contexto mais amplo e embasados na frequência desse modelo de representação, não podemos deixar de problematizar os potenciais efeitos dessa recorrente associação como sintomática.

Ainda que não tão frequente entre as produções analisadas, em 4% do *corpus* observamos personagens gays terminarem sua trajetória como aidéticos, como no já referido “Tudo o que Deus criou” ou mortos em consequência da AIDS, como na cinebiografia “Cazuza: o tempo não para” (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004), ou ainda na obra fictícia “Cinema de lágrimas” (Nelson Pereira dos Santos, 1995), na qual Yves, aidético, tem sua última aparição hospitalizado, já em fase terminal. Seu companheiro, Rodrigo, está depressivo e busca em outros rapazes uma forma de substituir seu verdadeiro amor. Por muito tempo – e ainda hoje – a homossexualidade foi diretamente relacionada à AIDS e os personagens aidéticos representados nos filmes vivem momentos que tomam contornos agonizantes, que passam pelos vários estágios da doença, evidenciando as mudanças no corpo, e por fim, o momento da morte.

Como já apontado no capítulo 1, “**A homossexualidade masculina e suas principais imbricações**”, o episódio da epidemia da AIDS marcou simbolicamente a identidade gay através da sua associação à síndrome que, gradualmente, se construiu um histórico que vincula a doença aos homossexuais, que passa a ser vista, desde o seu surgimento, como uma “epidemia gay”. Ademais, sob a justificativa de possuírem sangue infectado, esses indivíduos são banidos em sociedade, de maneira que se estabelece um tabu, que perdura até hoje, pois

em vários locais de coleta, homossexuais são impedidos de doar sangue – a menos que estejam a um ano sem manter relações sexuais com outros homens – por serem tidos como pertencentes ao grupo de comportamento de risco. Em uma publicação online da “Superinteressante”ⁱ, revista da Editora Abril, o título da matéria afirma que, no Brasil, 18 milhões de litros de sangue são desperdiçados em decorrência do preconceito. No corpo do texto, há a informação de que tanto o Ministério da saúde quanto a Anvisa alegam que a orientação sexual não deveria ser utilizada como critério de seleção de doadores, contudo, a realidade nos hemocentros distribuídos pelo país se apresenta de maneira diferente.

A loucura também foi identificada entre os desfechos de menor frequência, mas com importante significado social. É um dado significativo porque por muito tempo vinculou-se a homossexualidade à loucura, a internação de sujeitos homossexuais para tratamento psiquiátrico e psicológico marcou a história da humanidade. Durante o já referido capítulo 1, apontamos uma pesquisa que se preocupou em investigar genomas, em um conjunto de mais de dois mil homens, em busca de um “gene gay”. Tal esforço preconiza que, ainda na atualidade, se tenta “explicar” a homossexualidade sob uma ótica científica-patologizante, bem como, é bastante sintomático que, mesmo diante de uma amostra significativa na pesquisa em questão, não houve preocupação em encontrar um “gene heterossexual”. A esse respeito, Trevisan (2018) argumenta que a confirmação de um “gene gay” suscitaria questionamentos plausíveis, uma vez que aceitando-se tal pressuposto, a prática bissexual, por exemplo, se tornaria impossível, pois o sujeito estaria geneticamente determinado a ser apenas homossexual ou heterossexual.

Diante do exposto, conseguimos também relacionar o viés patologizante aos personagens representados nos filmes, a exemplo de “Ao sul do meu corpo” (Paulo César Saraceni, 1982), no qual após se deparar com uma grande revelação do passado, o personagem termina louco, reforçando a relação percebida entre desvio, insanidade e homossexualidade.

Por fim, parece-nos pertinente mencionar a baixíssima aparição do desfecho em que o personagem gay permanece “no armário”. Vimos esta representação no filme “Até que a vida nos separe” (José Zaragoza, 1999), em que o protagonista não vive a sua sexualidade, pois acredita que poderia perder a empresa que herdaria do pai caso descobrissem que era gay.

Entretanto, em “Praia do Futuro” (Karim Aïnouz, 2014) essa temática ganha contornos ainda mais complexos por compor uma interseccionalidade com outras identidades e territorialidades. Na obra, deparamo-nos com uma narrativa que se ambienta no Brasil e Alemanha, para mostrar o romance entre dois personagens de distintas nacionalidades, bem

como o impacto que o relacionamento tem em suas vidas e nas pessoas ao seu redor. De modo a melhor estabelecer as nuances que envolvem o trato da temática, procedemos, a seguir, uma breve análise do filme.

No filme supracitado, Donato (Wagner Moura), é um salva-vidas que trabalha na Praia do futuro, no litoral cearense. Em mais um rotineiro dia de trabalho, ele tenta socorrer dois turistas alemães, porém, acaba falhando em salvar a vida de um deles. Donato lamenta o ocorrido, pesa sobre ele o fato de ter sido o primeiro banhista que não conseguiu salvar. Sentindo-se de alguma maneira culpado, Donato se dirige ao outro banhista, Konrad (Clemens Schick), a quem dá a notícia do desaparecimento do amigo/companheiro.

Toda a situação ocorrida na praia do futuro faz com que Donato e Konrad se aproximem, o salva-vidas preocupado com o alemão, oferece-lhe uma carona, Konrad de início recusa, mas em seguida somos surpreendidos pelos dois personagens transando no veículo de Donato. Após o momento de entrega entre os dois, eles continuam as buscas pelo corpo do parceiro de Konrad, mas sem muito sucesso. Nesse entremeio, é mostrada a relação próxima de Donato com o seu irmão caçula, Ayrton. O menino tem uma grande admiração pelo irmão, dada sua coragem de se atirar ao mar para resgatar desconhecidos. No posto onde Donato trabalha, Konrad recebe a notícia de que as buscas pelo corpo foram dadas por encerradas, o alemão resolve voltar para o seu país.

Dentro da narrativa há uma elipse temporal, agora vemos Konrad e Donato vivendo juntos na Alemanha, descobrimos que o brasileiro abriu mão do trabalho e família para tentar construir uma vida ao lado de Konrad. Entretanto, Donato não tem muito com o que ocupar seu tempo na Alemanha, ele vaga pelas ruas, faz compras, assiste a jogos mirins de futebol. Em uma discussão com o companheiro, ele fala da sua vontade de voltar ao Brasil e retomar a vida que tinha antes, Konrad não reage muito bem e o chama de covarde. Fato é que na segunda metade do filme, está sempre visível na figura de Donato uma sensação de incompletude, de não pertencimento.

Em momento posterior, Donato está pronto para retornar ao Brasil, despede-se de Konrad e parte. Contudo, Donato desiste no meio do caminho e volta para os braços do companheiro. Nessa altura da história, somos apresentados a um “novo” personagem, o rapaz recém-chegado à Alemanha, está à procura de alguém. Trata-se de Ayrton (Jesuíta Barbosa), irmão de Donato, ele agora é um homem crescido, o que nos faz concluir que houve uma grande passagem de tempo na trama. Ao encontrar o irmão mais velho (Figura 16), Ayrton o confronta, agredindo-o física e verbalmente, quando tudo se acalma, os dois conversam. Ayrton conta sobre o “Brasil”. Por meio do irmão, Donato fica sabendo que a mãe de ambos

morreu, há mais de um ano e cinco meses, em decorrência de complicações no pulmão, sendo este o episódio que o motivou ir até a Alemanha em busca do irmão, para saber se ele ainda estava vivo e dar-lhe a notícia.

Figura 16 – Ayrton confronta Donato após anos sem vê-lo



Nas sequências finais, Ayrton admite o quão decepcionado está com Donato, o personagem desabafa: *“Por que que tu sumiu?! Tu é um viado egoísta, que gosta de dar o cu escondido na porra desse polo norte”*. A partir de então todo o conflito familiar, evitado por Donato, é desencadeado. O filme termina com os três personagens, após terem discutido e expurgado todos os seus problemas, lado a lado em uma corrida de moto.

No que concerne à postura de Ayrton, que acusa o irmão de ter fugido, à medida que o chama de egoísta e covarde, embora carregada de indignação e, em certa medida, preconceito, traz uma afirmação simbólica e válida para a discussão: o fato de Donato só se sentir livre para viver sua sexualidade no exterior. Notamos desde metade da narrativa que o personagem não se encaixa naquele novo país, há somente algo que o prende ali, o amor existente entre ele e Konrad, que surge ainda no Brasil, e a possibilidade de poder viver livremente, naquele território, essa relação. Donato se afasta de tudo aquilo que lhe era precioso no Brasil, o trabalho que ele realizava com tanta dedicação, o irmão para quem era um espelho e amava, para estar ao lado de Konrad. Nesse sentido, o seu país de origem significa o “armário” do qual ele precisa se distanciar, já o país novo é o “lugar estranho” ao qual não consegue se adaptar, causando-lhe um sentimento de vazio, de não pertencimento. Não obstante, Donato não consegue negociar os conflitos identitários que lhe surgem, uma vez que no Brasil ele é o salva-vidas honrado da corporação, orgulho para a família, em especial, o irmão mais novo;

na Alemanha, é companheiro de Konrad, um estrangeiro deslocado e saudoso, mas distante de tudo aquilo que já foi um dia. Desse modo, a noção de armário está, também, intimamente relacionada às diferentes territorialidades e identidades do personagem.

Nesse sentido, a teórica norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick (2007), autora de “A Epistemologia do Armário”, reflete sobre o “armário” como um dispositivo regulatório da vida de homossexuais no que tange, também, aos heterossexuais, considerando seus privilégios. Assim, permanecer invisível em consequência da orientação homossexual favorece a hegemonia heterossexual, à medida que a reafirma. Esse comportamento é regulado sob a lógica de que sair do armário comporta “riscos e restrições”. A análise da “política do armário” propicia uma relevante contribuição para compreendermos as dinâmicas sociais que se constroem em torno do “segredo” da sexualidade. Para Sedgwick (2017), mesmo em indivíduos mais declaradamente gays, há poucos que não estão “no armário” em relação a alguém, seja este importante em nível pessoal, econômico ou institucional para eles. É interessante relacionar este dado à baixíssima frequência desse modelo de representação como desfecho no *corpus* e a altíssima frequência de finais trágicos, o que nos leva a concluir que a revelação da homossexualidade de fato acarreta sofrimento e mazelas dos mais diferentes gêneros aos personagens gays que, como sujeitos sociais, implicam em uma representação negativa de suas identidades ao subverterem o sistema.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a investigar os desfechos narrativos dos personagens gays no cinema brasileiro. Nesse propósito, analisamos um *corpus* representativo de 61 filmes, situados entre 1923 e 2017, para revelar quais destinos são designados em tela aos seus personagens. Para tanto, foi necessária uma compreensão acerca da temática da homossexualidade masculina, seguida de uma investigação das suas representações ao longo da trajetória do cinema nacional.

Vencida a contextualização teórica, debruçamo-nos no objeto de análise. Para esta etapa, baseamo-nos primeiramente no livro “A personagem homossexual no cinema brasileiro” (Moreno, 2002). Nele, o autor investigou 127 filmes nacionais, situados entre 1923 e 1996, chegando à conclusão de que cerca de 60% das obras analisadas produziam representações homossexuais que considerava pejorativa, recorrentemente apresentando o estereótipo do gay afeminado e da lésbica masculinizada.

Partimos, assim, do estudo empreendido por Moreno (2002) para investigar um fenômeno que, embora o autor não tenha tratado com ênfase em sua pesquisa, esteve sempre presente em suas análises: os desfechos dos personagens gays. Sequencialmente, constituímos um *corpus* próprio, composto por obras cinematográficas brasileiras produzidas entre 1997 e 2017, consultadas a partir de uma série de base de dados confiáveis. Durante a fase empírica, o que aparentava, de início, ser um percalço ou minimamente um desafio: trabalhar com dois *corpus* distintos - os filmes catalogados e analisados por Moreno (2002) e o conjunto de filmes levantados por esta pesquisa -, revelou-se um movimento empírico válido, rico e de continuidade. Então, a partir dessa investigação de caráter diacrônico, chegamos a alguns resultados aqui discutidos, os quais certamente trazem respostas ao problema de pesquisa que motivou o presente estudo.

Em primeiro lugar, notamos que o protagonismo dos personagens gays é maior do que a participação como coadjuvantes nos filmes analisados. Esse dado reflete que embora a homossexualidade ainda seja tratada como tabu em sociedade, estas identidades tem sim uma função importante assegurada nos filmes brasileiros, ocupando papéis centrais e encontrando sua relevância nas narrativas cinematográficas nacionais. Este resultado refuta a ideia inicial que hipoteticamente percebia suas representações como marcadamente diminuídas nestas produções midiáticas.

Outro resultado evidencia que tais representações ocorrem com mais frequência em filmes do gênero drama (68%), seguido do gênero comédia (10%). No que se refere ao

primeiro dado, ao considerarmos o gênero drama em suas subdivisões, o número aumenta para 85%. Esses dados quantitativos revelam um espaço pouco plural para essas representações, pois é esperado que os referidos gêneros cinematográficos pressupõem características específicas, bem como, anteveem determinados direcionamentos ou desfechos para os personagens. Logo, a esmagadora presença de filmes dramáticos na representação de personagens gays contribui para um panorama que os posiciona em um espaço de solidão, angústia, sofrimento e irresolução do conflito.

Em corroboração a esse resultado, nos filmes analisados, identificamos majoritariamente situações finais nas quais os personagens gays não encontram alento para as problemáticas que lhe são impostas ao longo da narrativa, tais desfechos classificamos como negativos (79%). Essa configuração é sintomática, pois retrata o indivíduo homossexual como uma figura trágica, conferindo um modo quase unívoco de tratamento que irá direcioná-los para o padecimento e condições precárias de vida.

Nos filmes, essas situações ocorrem de variadas formas: a) na perda do companheiro e solidão, por morte accidental, traição, abandono; b) no extermínio das suas vidas, crimes “passionais”, crimes de ódio, homofobia ou inseridos em contextos marginalizados; c) no aprisionamento e criminalidade, condenados por infrações sociais e morais, acusados de crimes (nem sempre cometidos), prostituídos, extorquidos; d) “dentro do armário”, na loucura e abjeção dos corpos, em relações incestuosas, marcados pelo estigma do vírus do HIV.

Ademais, notamos em parte do *corpus* enredos que, embora apresentassem em determinado momento da história condições favoráveis para que os personagens gays terminassem “bem”, não findarem dessa maneira, pois os desfechos conferidos constantemente contrariavam as expectativas, havendo sempre um obstáculo que impedia esses sujeitos de encontrarem conforto aos conflitos que os assolavam.

Ressaltamos que a presente pesquisa se propõe a investigar os desfechos conferidos aos personagens gays, porém não intencionamos reivindicar se terminar junto do companheiro é bom ou ruim, nem se a companhia traz ou não felicidade. Não pretendemos julgar o que é melhor ou pior. Porém, há a preocupação de problematizar, nas dinâmicas representacionais e relações de poder que se estabelecem, o jogo de presenças e ausências das identidades. Numa perspectiva de uma sociedade “ideal”, a pluralidade seria o mais desejável, pois as representações e discursos moldam e posicionam o indivíduo enquanto sujeito social. O clichê narrativo do “final feliz” está longe de ser o ideal, o correto ou o mais justo, porém a constante ausência desses clichês para os referidos personagens é sintomática e precisa ser problematizada. Tal configuração descortina que há na ficção cinematográfica um agente

regulador que opera nas narrativas dessas identidades, retirando-lhes direitos, privilégios, determinando espaços que podem ou não ocupar.

Ainda que as múltiplas experiências de identidades homossexuais habitem a arena da vida real, ponderamos que tal conjuntura pode encontrar simetria com a realidade, ou ao menos parte dela, pois dialoga com o tratamento cruel que historicamente tem sido conferido aos indivíduos homossexuais fora das telas, uma vez que em sociedade, em especial a brasileira, ainda é bastante comum o genocídio de LGBTQs, bem como a marginalização, a retirada de direitos e trajetória de sofrimento desses sujeitos. Mesmo que alguns direitos tenham sido conquistados no Brasil, como a lei anti homofobia - encaixada como uma “brecha” na lei que proíbe o racismo¹⁵ -, como já apontado nessa dissertação, o Brasil ainda está longe de ser um local acolhedor para as minorias sexuais, visto que é o país que mais mata a população LGBTQ no mundo.

No que tange atualmente aos personagens gays e ao cinema brasileiro, as recentes declarações do poder público que versam sobre a extinção ou privatização do principal órgão regulador e de fomento da sétima arte no Brasil, a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), revelam um ataque às produções realizadas no país, de modo que filmes com narrativas explicitamente subversivas serão os principais alvos dessas restrições. Tal configuração pode, eventualmente, silenciar manifestações desviantes, a exemplo da temática da homossexualidade masculina, o que certamente significaria um retrocesso para essas identidades. Desse modo, é evidente a intenção de conferir um final definitivo para essas representações, trazendo de volta um cenário censurador e higienizador nos filmes brasileiros. Esperamos que o título dessa dissertação – “perto do fim” – não tenha, despropositadamente, se tornado uma espécie de previsão fatalista.

¹⁵ Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989.

REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. P. et al. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. 2002.

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. **Feminicídio não é crime passionai**. 18 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2yQBSYI>. Acesso em: 05 ago. 2019.

ANCINE. **Base de dados 1995-2014**. Disponível em <https://bit.ly/31rThTJ>. Acesso em: 18 abr. 2018.

ANCINE. **Brasil nas telas**. Disponível em: <https://bit.ly/2Tm09Pv>. Acesso em: 15 maio 2018.

_____. **Catálogo de filmes**. Disponível em <https://bit.ly/2Krn6hn>. Acesso em: 15 maio 2018.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BADINTER, E. **XY: Sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, J. D. “**Eu gosto de cu de homem**”: homoafetividade e trajetória dos personagens Francisco e Thomás no filme **Do começo ao fim (2009)**. Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 9, n. 12, 2015.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo** (3a reimp.) Lisboa. Portugal: Edições, v. 70, 2011.

BARROS, C. S. **O homoerostismo sai do armário e vai às telas: o pensamento queer a partir dos filmes Mala noite, Um Chant d’amour e Crepúsculo do caos**. 2014. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/viewFile/10719/8531>. Acesso em: 16 jul 2017.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Editora Vozes Limitada, 2017.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **El arte cinematográfico**. 1 ed. Paidós: Ibérica, 1995.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRASIL, Constituição (1989), **Decreto-lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Disponível em: <https://bit.ly/2YTmq8I>. Acesso em: 02 maio de 2019.

BRASIL, Constituição (1989), **Decreto-lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989**. Disponível em: <https://bit.ly/19Z6EfM>. Acesso em: 02 maio 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora Record, 2003.

CALEGARI, L. C. A perspectiva queer: Apontamentos teóricos. **Guavira Letras (PPG-Letras)-ISSN 1980-1858**, v. 1, n. 06, 2015.

CHATMAN, S. **Historia y discurso**: La estructura narrativa en la novela y en el cine. Taurus: Madrid, 1990.

CONNELL, R. W. **Masculinities**: Knowledge, power and social change. Berkeley: University of California Press, 1995.

CORRÊA, E. F. et al (2014). **O choque do homoerotismo na narrativa cinematográfica**: reflexões sobre cultura e experiência estética. Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu – PR. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=56801>. Acesso em: 13 de abr. 2019.

DUPRAT, N. **Cinema gay e Estudos Culturais**: Como esse babado é possível. Terceiro Encontro de Estudos Mutidisciplinares em Cultura, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NathaliaDuprat.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018.

DYER, R. **The matter of images**: Essays on representations. Routledge, 2013.

EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ELLIS, H. **Sexual inversion**. FA Davis Company, 1915.

FERNANDES, R. M. **A importância de ser “ másculo”**: Subjetividades gays e dominação masculina. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2May5Oo>. Acesso em: 21 jul. 2018.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Vozes, 1996.

FREITAS, J. G. S. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. **Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia**. São Paulo: Unesp, n. 2, p. 01, 2011.

FREUD, S. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Imago, 1974.

FRY, P. **Da hierarquia à igualdade**: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. Para inglês ver, p. 87-115, 1982.

GALVÃO, J. **AIDS no Brasil**: a agenda de construção de uma epidemia. Editora 34, 2000.

_____. **Estudo antropológico sobre os meios de comunicação e a Aids**. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Vega: Lisboa, 1995.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Mathias Lambert, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2eSY2zP>. Acesso em: 27 jul. 2017.

GREEN, J. N. **A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, J. N.; POLITO, R. **Frescos trópicos**: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil, 1870-1980. Editora José Olympio, 2004.

GREGOLIN, M. R. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2007.

GROSSI, M. P. Gênero e parentesco: famílias gays e lésbicas no Brasil. **Cadernos pagu**, n. 21, p. 261-280, 2003.

GRUPO GAY DA BAHIA. **População LGBT morta no Brasil**. Relatório GGB 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2USxX6v>. Acesso em: 16 jun. 2019.

HALL, S. **Representation**: Cultural representations and signifying practices. Londres: Sage, 1997.

HÉRITIER AUGÉ, F. **“Incesto” in: Diccionario Akal de Etnología y Antropología**. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

HOBBS, M. **The epidemic of gay loneliness**. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2GzLQ1I>. Acesso em: 12 jun. 2019.

HOCQUENGHEM, G. **A contestação homossexual**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOCQUENGHEM, G; PRECIADO, B; SCHÉRER, R. **El deseo homosexual**. España: Melusina, 2009.

JAIME, J. **Homossexualismo masculino**. 1948.

KAUFMAN, M. The construction of masculinity and the triad of men's violence. In: _____. **Beyond patriarchy**: essays by men on pleasure, power, and change. Oxford University Press, Toronto-Nova York, p. 1-29, 1987.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia - Estudos Culturais**: Identidade Política Entre o Moderno e o Pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001.

LACERDA, L. F. B. **Cinema gay brasileiro**: políticas de representação e além, 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LÉVI-STRAUSS, C. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 2003.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Autêntica, 2004.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Papirus, 2006.

MATSUURA, S.; PAINS, C. **Cientistas identificam dois genes relacionados à homossexualidade**: Herança genética, porém, não é determinante na orientação sexual. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/31vcjbG>. Acesso em: 03 ago. 2018.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Autêntica, 2012.

MISKOLCI, R; PEREIRA, P. P. G. Who's Afraid of Judith Butler?: The Moral Crusade against Human Rights in Brazil. **Cadernos pagu**, n. 53, 2018.

MORENO, A. N. et al. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995.

MOSCOVICI, S. **La psychanalyse, son image et son public** (2. éd. entièrement refondue. ed.). Paris: Presses universitaires de France, 1976.

_____. Representações sociais: investigações em psicologia social. In: **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 2009.

NAZARIO, L. O outro cinema. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 16, p. 94-109, 2007.

NEPOMUCENO, M. A. O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens. **Anais do II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais**, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/1MXc6QB>. Acesso em: 22 de ago. 2017.

O GLOBO. **Alerta em ingresso de 'Praia do Futuro' diz respeito à meia-entrada e não a sexo gay, diz cinema**. Disponível em: <https://glo.bo/2Wli2Iy>. Acesso em: 14 maio 2019.

O GLOBO. **Em 2018, cinema brasileiro teve mais filmes com temática religiosa do que de prostituição**. Disponível em: <https://glo.bo/36MCLAo>. Acesso em: 21 nov. 2019.

PAIVA, C. C. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 1, n. 01, 2012.

PELÚCIO, L; MISKOLCI, R. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. **Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana**, n. 1, 2009.

PINHO, F. A.; NASCIMENTO, F. A. História, memória e esquecimento no cinema brasileiro: a contribuição da organização da informação na reconstrução da imagem social do personagem homossexual. **Logeion: filosofia da informação**, v. 3, n. 1, p. 42-63, 2016.

PISTILLI, L. C. J. **A Representação do Homossexual Masculino nos Filmes 'República dos Assassinos' (1979) e 'Tatuagem' (2013)**. Intercom: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2OOWI5z>. Acesso em: 12 abr. 2019.

REVISTA CINÉTICA. **Anos 2000**: Lista dos longas-metragens produzidos durante a década no Brasil. Disponível em <https://bit.ly/2yO5YvF>. Acesso em: 18 abr. 2018.

RHODEN, A. C. A formação da identidade homossexual no cinema: “Café com Leite” e a Quebra de Paradíguas. **Revista Advérbio**, v. 7, n. 15, 2017.

RODRIGUES, V.; BOECKEL, M. Conjugalidade e homossexualidade: uma revisão sistemática de literatura. **Nova Perspectiva Sistêmica**, v. 25, n. 55, p. 96-109, 2016.

ROSSI, E. A. **Cinema no armário**: desconstruindo as representações das homossexualidades masculinas no cinema brasileiro. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2YFJGM7>. 05 maio 2019.

ROSSINI, M. S. **Discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90**. In: Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom, 4., Porto Alegre, 2004.

RUSSO, V. **The Celluloid Closet**: Revised Edition. 1987.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos pagu**, v. 28, n. 1, p. 19-54, 2007.

SENNETT, R.; FOUCAULT, M. Sexuality and solitude. **London Review of Books**, v. 3, n. 9, p. 3-7, 1981.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA NETO, A. L. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo, 2002.

SILVA, M. C. S. **Laços de Família**: Incesto e Homossexualidade no Cinema Brasileiro da Década de 2000.

SILVA, T. T.; HALL, S. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOLIVA, T. B.; SILVA, J. B. Entre revelar e esconder: pais e filhos em face da descoberta da homossexualidade. **Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana**, n. 17, p. 124-148, 2014.

SOUZA, E. J. **Diversidade sexual e homofobia na escola**: as representações sociais de educadores/as da educação básica. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2015.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WEEKS, J. O corpo e a sexualidade. In: WEEKS, J. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, p. 35-82, 2000.

WELZER-LANG, D. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, 2001.

WILLIAMS, R. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. In: **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.); HALL, S. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A CASA assassinada. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas Ltda, 1971. (103 min).

A FESTA da menina morta. Direção de Matheus Nachtergaele. Brasil: Bananeira Filmes Ltda, 2008. (110 min).

A INTRUSA. Direção de Carlos Hugo Christensen. Rio de Janeiro: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, 1979. (100 min).

A LIRA do delírio. Direção de Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1978. (105 min).

A MORTE transparente. Direção de Carlos Hugo Christensen. Rio de Janeiro: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, 1979. (90 min).

A NAVALHA na carne. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1969. (90 min).

A QUINTA dimensão do sexo. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Fotocena Filmes M.M. Ltda, 1984. (88 min).

A RAINHA diaba. Direção de Antônio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro: Ipanema Filmes Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1973. (106 min).

AMARELO manga. Direção de Cláudio Assis. São Paulo; Recife: Parabólica Brasil; Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003. (100 min).

AMOR em sampa. Direção de Carlos Aberto Riccelli; Kim Riccelli. São Paulo: Pulsar Produções Artísticas e Culturais Ltda.; Coração da Selva Transmídia S.A, 2015. (112 min).

AMORES possíveis. Direção de Sandra Werneck. Rio de Janeiro: Cineluz Produções Cinematográficas; Labo Cine; Quanta; Consórcio Europa; BR Distribuidora, 2000. (90 min).

AMORES urbanos. Direção de Vera Egito. São Paulo: Paranoid, 2015. (92 min).

ANDRÉ, a cara e a coragem. Direção de Xavier de Oliveira. Rio de Janeiro: Lestepe Produções Cinematográficas, 1971. (91 min).

AO SUL do meu corpo. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes Ltda, 1981. (102 min).

AQUELES DOIS. Direção de Sérgio Amon. Porto Alegre: Roda Filmes Ltda.; Z Produtora Cinematográfica Ltda.; Porto Produções Ltda, 1985. (75 min).

AS MELHORES coisas do mundo. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Gullane Entretenimento S.A, 2009. (103 min).

ASA BRANCA: um sonho brasileiro. Direção de Djalma Limongi Batista. São Paulo: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filme, 1981. (135 min).

ATÉ que a vida nos separe. Direção de José Zaragoza. São Paulo: Zaragoza Produções Audiovisuais Ltda, 1999. (115 min).

AUGUSTO Aníbal quer casar. Direção de Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Guanabara Filme, 1923.

AUSÊNCIA. Direção de Chico Teixeira. São Paulo: Bossa Nova Films Criações e Produções, 2014. (87 min).

BAHIA de todos os santos. Direção de Trigueirinho Neto. São Paulo: Ubayara Filmes, 1960. (101 min).

BEIRA-MAR. Direção de Filipe Matzembacher; Marcio Reolon. Brasil, 2015. (83 min).

CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes; Sony Pictures Classics; Columbia Tristar; Globo Filmes, 2003. (146 min).

CARNAVAL no fogo. Direção de Watson Macedo. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, 1949. (110 min).

CAZUZA: o tempo não para. Direção de Walter Carvalho; Sandra Werneck. Rio de Janeiro: Columbia a Sony Pictures Entertainment Company; Lereby Produções; Globo Filmes; Cineluz Produções; Columbia Tristar Film, 2004. (90 min).

CINEMA de lágrimas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Metavídeo; British Film Institute, 1995. (95 min).

COPACABANA, mon amour. Direção de Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Mercúrio Produções Ltda-Me, 1970. (85 min).

CORPO elétrico. Direção de Marcelo Caetano. São Paulo: Plateau Produções Ltda. ME, 2017. (94 min).

CRÔ: o filme. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador Ltda, 2013. (100 min).

DO COMEÇO ao fim. Direção de Aluizio Abranches. Rio de Janeiro: Pequena Central Filmes; Lama Filmes; TF Takoira Films; Monfort Producciones, 2009. (99 min).

DOIS perdidos numa noite suja. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1970. (93 min).

DZI croquettes. Direção de Tatiana Issa; Raphael Alvarez. Rio de Janeiro: Tria Productions e Procuções Artísticas; Canal Brasil, 2009. (110 min).

ESTRANHO triângulo. Direção de Pedro Camargo. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda, 1969. (95 min).

EU te amo Renato. Direção de Fabiano Cafure. Brasil, 2013. (79 min).

FOR ALL: o trampolim da vitória. Direção de Luiz Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Bigdeni Filmes do Brasil; Skylight Cinema e Vídeo, 1977. (95 min).

FRUTO proibido. Direção de Egydio Eccio. Rio de Janeiro; São Paulo: Di Mello Produções Cinematográficas Ltda.; Telemil, 1976. (80 min).

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção de Daniel Ribeiro. São Paulo: Lacuna Filmes, 2014. (96 min).

JENIPAPO. Direção de Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Ravina Produções e Comunicações Ltda; Boku Films; Dueto, 1996. (100 min).

MADAME Satã. Direção de Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: ideo Filmes Produções Artísticas Ltda.; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; Studio Canal, 2002. (105 min).

MÃE só há uma. Direção de Anna Muylaert. São Paulo: África Filmes; Dezenove Som e Imagens, 2015. (82 min).

MATOU a família e foi ao cinema. Direção de Neville D' Almeida. Brasil: Cineville Produções Cinematográficas Ltda, 1991. (100 min).

MUITA calma nessa hora. Direção de Felipe Joffily. Rio de Janeiro: Casé Filmes Ltda.; Idéias Ideais Design e Produções Ltda, 2009. (102 min).

MULHER de verdade. Direção de Alberto Cavalcanti. São Paulo: Cinematográfica Maristela S/A, 1954. (103 min).

NA BOCA da noite. Direção de Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1971. (75 min).

NOS EMBALOS de Ipanema. Direção de Antônio Calmon. Rio de Janeiro: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda, 1978. (100 min).

O ANJO nasceu. Direção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1969. (82 min).

O BEIJO da mulher aranha. Direção de Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 1985. (120 min).

O BEIJO no asfalto. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda, 1980. (80 min).

O BEIJO. Direção de Flávio Tambellini. Rio de Janeiro: Serrador Companhia Cinematográfica, 1963. (78 min).

O CASAMENTO. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Ipanema Filmes, 1975. (111 min).

O CORTIÇO. Direção de Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia S.A, 1945. (119 min).

O DESCONHECIDO. Direção de Ruy Santos. Rio de Janeiro: Scorpius Produções Cinematográficas Ltda, 1977. (87 min).

O DONZELO. Direção de Stefan Wohl. Rio de Janeiro: Allegro Filmes; Roberto Bakker Produções Cinematográficas, 1970. (108 min).

O MENINO e o vento. Direção de Carlos Hugo Christensen. Rio de Janeiro: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, 1967. (104 min).

O PRINCÍPIO do prazer. Direção de Luiz Carlos Lacerda. Paraty: Filmes de Paraty Produções Cinematográficas; Nelsom Estúdios, 1979. (90 min).

ÓPERA do malandro. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1986. (100 min).

PIXOTE: a lei do mais fraco. Direção de Hector Babenco. São Paulo: H. B. Filmes Ltda.; Unifilm, 1980. (125 min).

PRAIA do futuro. Direção de Karim Aïnouz. São Paulo: oração da Selva Transmídia Ltda.; Hank Levine Film; Watchmen Productions, 2014. (106 min).

REPÚBLICA dos assassinos. Direção de Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Rima Filmes do Brasil Ltda, 1979. (100 min).

ROMANCE. Direção de Sérgio Bianchi. São Paulo: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas; Beca Produtora de Filmes Ltda, 1986. (90 min).

TATUAGEM. Direção de Hilton Lacerda. Recife: REC Produtores Associados, 2013. (110 min).

TEUS olhos meus. Direção de Caio Sóh. Brasil, 2011. (105 min).

TROPA de elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisuais Ltda, 2007. (118 min).

TUDO o que Deus criou. Direção de André da Costa Pinto. Brasil, 2012. (105 min).

UMA VERDADEIRA história de amor. Direção de Fauzi Mansur. São Paulo: I.N.F. - Indústria Nacional de Filmes Ltda, 1971. (90 min).

ⁱ <https://super.abril.com.br/saude/brasil-desperdica-18-milhoes-de-litros-de-sangue-ao-ano-por-preconceito/>